CAHIERS DU CINÉMA



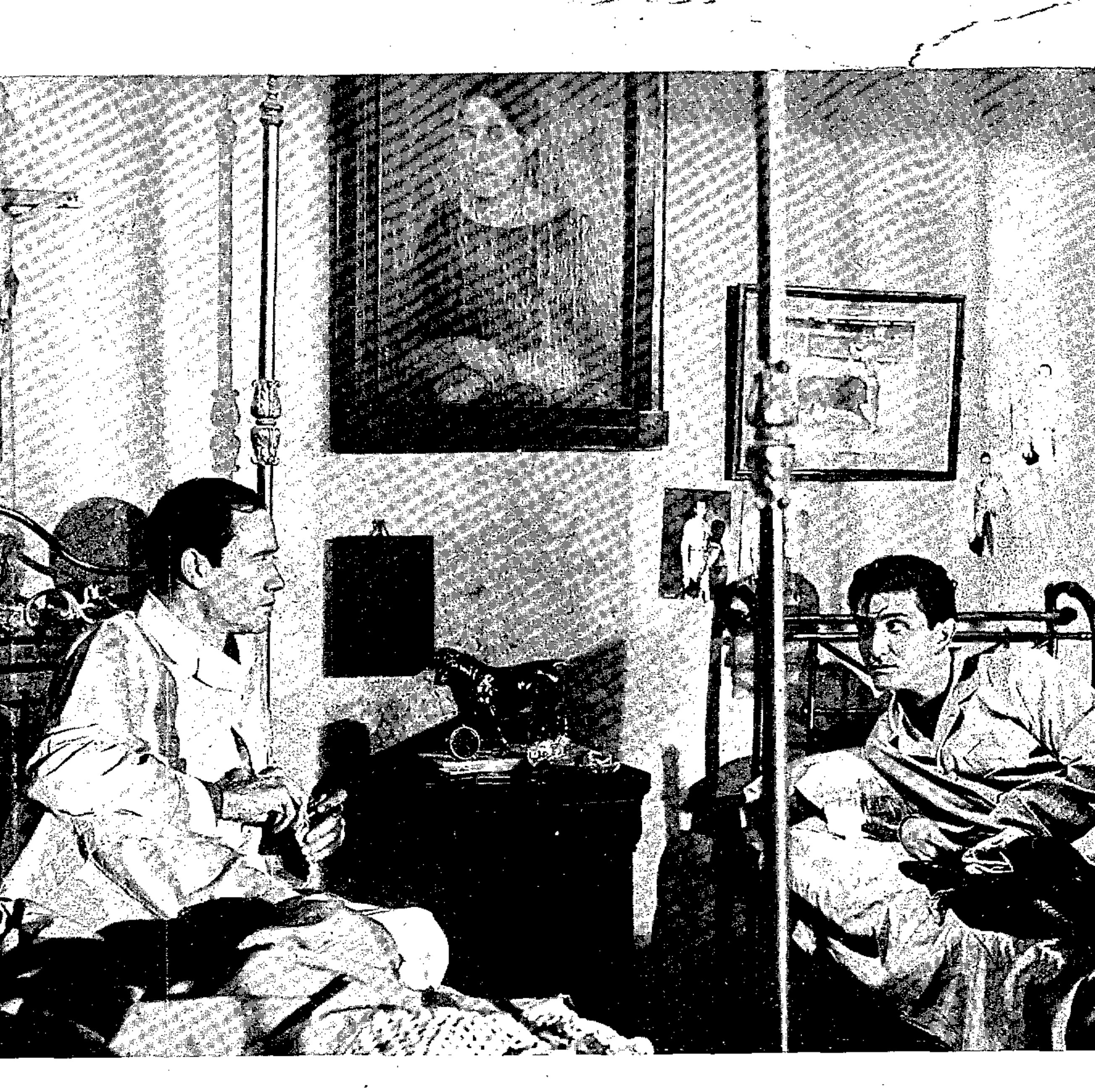
Nº 10 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • MARS 1952



Alec Guiness, inventeur d'une trop merveilleuse invention, passe un bien mauvais moment dans L'HOMME AU COMPLET BLANC (*The Man in the White Suit*) d'Alexander Mackendrick, avec Joan Greenwood et Cecil Parker. (Production Michael Balcon distribuée par Gaumont)



Wendy Hiller, l'inoubliable interprète de *Pygmalion*, nous revient en compagnie de John Laurie et Roger Livesey dans JE SAIS OU JE VAIS *(I Know Where I'm going)*, un film de Michael Powell et Emeric Pressburger. (Production *J. Arthur Rank* distribuée par *Dismage*)



Mel Ferrer et Eugène Iglesias sont, avec Miroslava et Anthony Quinn, les vedettes du dernier film de Robert Rossen, CORRIDA DE LA PEUR (*The Brave Bulls*), qui est à l'écran ce que furent à la littérature *Arênes Sanglantes* de Blasco Ibanez. (*Columbia Film S. A.*)

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146 CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME II **N° 10** **MARS 1952**

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Gaumont, Productions Michael Balcon, Romulus, RKO, Paramount, Columbia, Stanley Kramer Productions, Astoria Films, A.G.D.C., Les Films du Trident, Warner Bros, Films Marc-Gilbert Guillaumin. Les photographies de l'article de Lotte Eisner appartiennent aux collections Poulaille, Mitry et à la Cinémathèque Française. Nous tenons d'autre part à signaler que les photographies inédites des maquettes de Christian Bérard, publiées dans notre dernier numéro pages 20, 21 et 23 nous avaient été aimablement communiquées par la maison Discina.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros ★ France, Colonies : 1.375 francs ★ Étranger : 1.800 francs
Abonnements 12 numéros ★ France, Colonies : 2.750 francs ★ Étranger : 3.600 francs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma " 146 Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

Changements d'adresse : Joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'Alexandre Astruc, Audiberti, Pierre Bost, François Chalais, René Clément, Roger Leenhardt, Chris Marker, Jacques Manuel, Marcello Pagliero, Robert Pilati, Claude Roy, Nicole Vedrès, Jean-Pierre Vivet.

Les articles n'engagent que leurs auteurs - Les manuscrits sont rendus.

Notre couverture : Montgomery Clift et Elizabeth Taylor dans A PLACE IN THE SUN de George Stevens.

APERÇUS SUR LE
KAMMERSPIELFILM

par

Lotte Eisner

Lotte Eisner est un des écrivains de cinéma connaissant le mieux l'histoire du cinéma allemand (1) et qui sait déceler, au delà des données historiques, ses motifs profonds et la permanence des grands courants de l'âme allemande au travers des inflexions de ses « écoles »; aussi nous lui avons demandé la faveur de publier un extrait de son livre *L'Ecran démoniaque*. Le passage qu'elle nous a proposé sur le « Kammerspielfilm » nous intéresse doublement : par l'intelligence même de son analyse et parce qu'il traite d'une école que l'on cite le plus souvent sans la connaître ni la comprendre. Alors que les études abondent sur l'expressionisme allemand, le « Kammerspielfilm » reste pour beaucoup mystérieux. Nous ne pouvons ici ni replacer cet extrait dans son contexte, ni préjuger des conclusions de Lotte Eisner; que l'on nous permette pourtant de rappeler, au risque d'énoncer des vérités bien connues, que le « Kammerspielfilm » fut une réaction directe contre l'expressionnisme. A cette école que lancèrent *Le Cabinet du Docteur Caligari* et ses décorateurs Herman Warm, Walter Röhrig et Walter Reihmann, qui allait culminer avec *Les Trois Lumières, Le Montreur d'ombres* et *Le Cabinet des Figures de cire*, pour se dissoudre dans *Les Nibelungen*, à cette école que surent dominer et dépasser trois des « grands » du cinéma allemand : Carl Mayer, Fritz Lang et Murnau, répond le retour au réalisme, l'intimisme non moins ambitieux et symbolique du « Kammerspielfilm ».

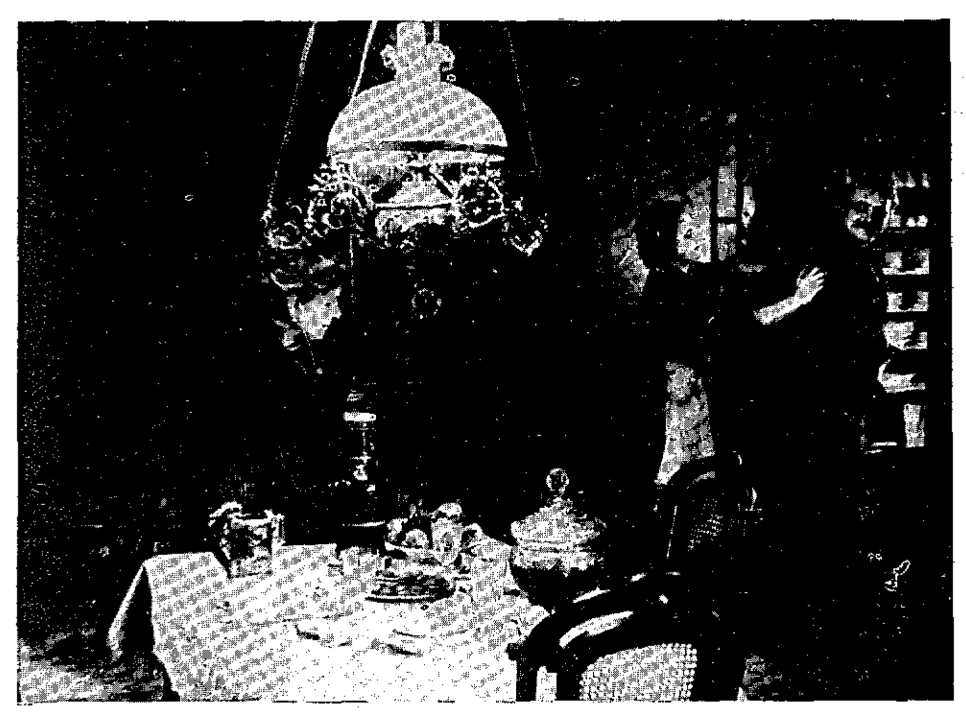
Les Histoires du cinéma (2) nous disent que la suppression des sous-titres est une des caractéristiques principales du *Kammerspielfilm*. Mais d'où vient ce film et quelle est sa signification ?

Ici, il nous faut une fois de plus, recourir à l'enseignement de Max Reinhardt. Un jour, à la répétition d'une pièce difficile, alors qu'il s'agissait de mettre très discrètement en évidence les relations psychiques des personnages, Reinhardt soupira : « Evidemment, moi qui suis sur la scène j'ai vu votre geste et compris votre regard, mais les spectateurs assis aux derniers rangs, à l'*Olymp* par exemple, ne verront rien.

---

(1) On n'a pas oublié les études excellentes que Lotte Eisner écrivit dans La Revue du Cinéma sur Fritz Lang (N° 5), Lubitsch (N° 18) et le costume dans le film allemand (N° 19-20).

(2) Il serait injuste de ne pas mentionner que dans son Historique d'un Art, le Cinéma, Georges Sadoul consacre au « Kammerspielfilm » un long passage très complet et très documenté.



Lupu Pick : *La Nuit de la Saint Sylvestre,* (1923). La lueur de la suspension de la salle à manger ainsi que la porte vitrée jouent un rôle important dans la tragédie.

C'est ainsi qu'il en vint à la création d'un théâtre intime : les *Kammerspiele* (1) aux éclairages tamisés, aux boiseries de tons chauds où une élite (pas plus de trois cent spectateurs) pourrait comprendre tout le contenu psychique d'un soupir, d'un mouvement hésitant, interrompu, ou d'un silence éloquent. « S'il faut », dit l'un de ses collaborateurs, Heinz Herald, dont nous tenons cette anecdote, « qu'un acteur lève tout le bras au *Grosses Schauspielhaus,* il ne doit déplacer que la main au *Deutsches Theater,* et aux *Kammerspiele,* le doigt suffira ».

Le *Kammerspielfilm,* tel que Lupu Pick, qui en fut le créateur, le concevait dès 1921 dans *Rails* est donc le film psychologique par excellence. Il comporte de préférence un nombre limité de personnages se mouvant dans une ambiance quotidienne « idéalisée ». Ainsi Lupu Pick va délibérément à l'encontre des principes artistiques de l'expressionnisme. Car les expressionnistes condamnent expressément la psychologie explicative, cette « servante complaisante » du naturalisme qu'ils abhorrent. Ils proscrivent également l'analyse intime du drame individuel et toutes les « piètres tragédies » émanant des conceptions d'une société qui leur semble conformiste et périmée. Selon eux l'homme a cessé d'être un individu, lié à un devoir, à une famille,

---

(1) Littéralement « jeux de chambre » comme on dit « musique de chambre » (*Kammermusik*). Strindberg intitula certaines de ses pièces de théâtre « jeux de chambres » (1910); elles furent présentées, comme certaines pièces d'Ibsen, dans les *Kammerspiele* que Reinhardt avait créées en 1906.

à une *société*; il est libéré de tous les remords bourgeois. Toute la manière d'être du Docteur Caligari, par exemple, démontre qu'il est par excellence le personnage prôné par les expressionnistes : absence de tout scrupule, insensibilité forcenée et défi continuel à la morale courante.

Bien que le *Kammerspielfilm* se serve de certains éléments visuels acquis par l'expressionnisme (rappelons-nous le rêve d'ivresse du portier dans *Le Dernier des hommes*, 1924), il est aux antipodes du film expressionniste. Si cette différence n'apparaît pas toujours clairement dans les deux *Kammerspielfilms* classiques de Lupu Pick, — *Rails* et *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (1923) — c'est que le scénariste de ces films, Carl Mayer, auteur également de *Caligari* (1919) et *Genuine* (1920) était nettement un créateur expressionniste. Mayer s'efforçait de minimiser les contours quotidiens de ses héros et d'en faire, suivant les lois expressionnistes, des figures anonymes et même des « éléments de composition », tandis que Pick recherchait des développements psychologiques, souvent stylisés, mais élaborés dans une atmosphère bourgeoise.

La discordance de leurs deux esprits devait mener à une rupture de leur association : *Le Dernier des hommes* sera tourné par Murnau au lieu de Lupu Pick.

Pick persiste dans cette attitude anti-expressionniste alors que l'expressionnisme est passé depuis longtemps. A l'époque du parlant, évoquant rétrospectivement un film de Carl Boese, metteur en scène de films plutôt commerciaux, *Le dernier fiacre de Berlin* (1926) où il tenait le rôle d'un cocher sentimental luttant contre le progrès c'est-à-dire l'auto, Pick disait que ce film était « une gifle naturaliste, infligée aux snobs expressionnistes ».

Le scénariste de *Rails*, Carl Mayer, voulant faire deviner à des spectateurs de choix, capables d'apprécier une telle tentative, ce qui se passe dans l'âme de ses humbles héros, supprima les sous-titres.

L'interview de Lupu Pick par un journaliste de CINÉMONDE en 1930 est significative; il fait remarquer qu'il a toujours été enclin à s'opposer à la mode du jour : avec son film *Rails* il avait déclenché « l'avalanche des films psychologiques » et dans *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (1923) il avait essayé de « dépasser la psychologie pour accéder à la métaphysique ».

Ainsi Pick, Roumain travaillant en Allemagne, a été, malgré sa résistance à la mode, englouti par les vagues de la *Weltanschauung* allemande. « Quand j'ai lu le scénario de *Sylvester* », déclare-t-il dans sa préface au scénario de Carl Mayer, publié en 1924, « j'ai été frappé par le côté *éternel* des motifs et j'ai voulu communiquer au spectateur les sentiments que j'éprouvais à cette lecture. Mais, en cours de réalisation, des perspectives nouvelles se sont ouvertes, je me suis rendu compte que j'avais affaire à un sujet vaste comme le monde, magistralement resserré dans les événements qui se déroulaient en l'espace d'*une* heure (la dernière heure de l'année) qui, au lieu d'être employée comme de juste, à la réflexion et au retour sur soi-même, n'est occasion que de fêtes et de joies bruyantes ».

Ainsi nous pouvons entrevoir clairement le but idéologique de certains metteurs en scène allemands qui voulaient réaliser des films artistiques : « Ce livre, déclare Pick, remplit les conditions d'un scénario parce, à la lecture, il suggère plus que des éléments purement visuels, des sensations



La suite du *Kammerspiel* de Lupu Pick : *Nju (A qui la faute ?)* de Paul Czinner. Le silence qui flotte entre les personnages — ici Conrad Veidt et Elizabeth Bergner — condense l'atmosphère.

et sentiments qui nous émeuvent tous. A *voir* les trois personnages confinés dans un cadre étroit se déchirer mutuellement, l'on éprouve avec chacun d'eux la douleur particulière qui leur vient du fait qu'ils désirent manifester de la bonté à l'égard des autres et que cela leur est impossible. A *voir* cette beuverie, cette explosion de joie, cette célébration de la *Umwelt* (le monde qui les entoure), l'on *sent* toutes ces créatures distantes les unes des autres, s'élancer, se manquer et s'égarer ».

« A l'exception de la cuisine, de la salle à manger et du cabaret, ajoute Carl Mayer dans son avant-propos, toutes les autres scènes, tous les autres lieux ne sont qu'*Umwelt.* »

Cette *Umwelt* imprégnée d'une sorte de magie prend un sens singulier : elle enferme l'action dans un cadre restreint. Selon Pick, la *Umwelt* doit constituer la base et le fond symphonique d'un destin particulier et devenir ainsi « l'emblème d'une idée principale ».

Nombre de plans de cette *Umwelt* ont disparu des copies, conservées aujourd'hui à l'étranger, de *La Nuit de la Saint-Sylvestre,* leur symbolisme pesant irritant le spectateur non allemand. C'est la mer éternelle et infinie dont on ne présente aujourd'hui que la partie finale, c'est le ciel sans limites, c'est une lande vaste et déserte qui s'étend à perte de vue, c'est une forêt où chaque tronc dresse son ombre noire dans une étouffante opacité; et tout cela paraît devenir encore plus illimité quand la caméra recule pour en embrasser l'ensemble en un seul plan. C'est aussi un cimetière dont on n'aperçoit que l'implacable clôture traversant en biais tout l'écran et où, vision inoubliable, des branchages squelettiques et des croix violemment éclairés à la manière expressionniste ressortent comme des fantômes sur le ciel

noir. Cette *Umwelt* assiste donc « symphoniquement » en quelque sorte au drame : une tempête se déchaîne, la mer se brise en vagues gigantesques contre la falaise, les arbres sont secoués, et pour finir, après le petit suicide trivial d'un quelconque être humain que la nature ne daigne même pas remarquer, tout rentre dans l'ordre et s'apaise dans une quiétude à laquelle ne participent que les éléments éternels.

La lecture du scénario révèle mieux que les copies actuelles de ce film privées de tant de plans de la *Umwelt*, la fonction de la caméra sur chariot. Il fourmille d'indications comme celles-ci : « roulant lentement en arrière en suivant une courbe sur la gauche », « tournant de nouveau en arrière en panoramique » ou « roulant de biais en avant lentement » ou « tournant vers le haut » etc., indications qu'il utilisa d'ailleurs généralement pour la *Umwelt*, se bornant à des plans plus courants pour l'action principale. Car pour Mayer l'impression de la *Umwelt* reçue par le spectateur doit s'accroître du mouvement déterminé, perpétuellement contrasté et cheminant de l'appareil de prises de vues, par lequel le metteur en scène fait savoir au spectateur qu'on lui montre un univers particulier. D'autre part, toujours selon Mayer, il faut que ces mouvements aillent en profondeur et en hauteur tandis que se poursuivent les événements : ceci afin de figurer visuellement le vertige qui saisit l'être humain au sein de la nature et du monde où il vit.

Le scénario révèle abondamment d'autres éléments qui aident à la compréhension de la teneur du film classique allemand. Dans les cinquante-quatre « images » qui composent le scénario et qui comportent chacune plusieurs plans variés, il n'en est pour ainsi dire aucune où Mayer ne définisse très précisément les éclairages pouvant créer l'atmosphère. Dès le début, quand l'image du cabaret s'ouvre en fondu, nous trouvons l'indication : « Le cabaret. Petit, bas de plafond. Rempli de *fumée épaisse*; et *dans la lumière vacillante* : des tables ». Puis, à la fin de cette image où un convive taquine la jeune femme : « elle rit de plus en plus, et tout le monde se met à rire avec elle, *dans la fumée, la lumière et les lueurs troubles* ». Et ensuite quand la jeune femme se sauve en riant, Mayer indique de nouveau : « tandis que tout ce *Betrieb* (ce remous, ce va-et-vient) se passe *dans une atmosphère enfumée* ». Maintes fois, décrivant les gestes de ses personnages, Mayer intercale une petite phrase dans le genre de celle-ci : « L'homme. Il est affairé. Dans le *Betrieb*, flottant d'une lumière trouble ».

La cuisine où l'on prépare le fameux punch de la Saint-Sylvestre est décrite « emplie d'un éclairage cru au gaz »; la salle à manger est plongée dans la pénombre parce qu'on a baissé le gaz, ou à un autre moment, la lueur de sa suspension est tamisée parce que la jeune femme y a suspendu une feuille de papier afin d'atténuer sont éclat pour éviter qu'il gêne le sommeil de l'enfant dans sa voiture. Il y aura dans cette pièce une porte vitrée, mais le verre sera dépoli pour que, Mayer le note, la lumière s'y reflète diffuse de l'autre côté sur un pan de cuisine, et pour qu'on se demande avec l'auteur pendant la lutte des deux femmes : « est-ce que la lumière, là-dedans, s'est éteinte ? On dirait... » et qu'il puisse montrer les silhouettes des deux corps se pressant contre cette vitre qu'ils brisent dans leur fureur. Le premier geste de l'homme entrant dans la pièce pour intervenir est de s'approcher de la suspension « pour que la lumière se projette de nouveau ».



L'influence du *Kammerspiel* apparaît parfois dans *Variétés* de Dupont. La fumée des cigarettes et les jeux de lumière sur les verres contribuent à créer cette *stimmung* chère aux Allemands.

Même jeu de lumière en ce qui concerne les façades : celle du café, « nocturne et noire », tandis qu'à l'intérieur flotte une lumière « chaude et trouble » ou parfois « enfumée » que l'on aperçoit à travers les fenêtres givrées. La façade de l'établissement élégant qui se trouve vis-à-vis est montrée dans un panoramique : les hautes fenêtres sont brillamment éclairées et la porte tambour « tourne toujours dans la lumière ». L'appareil suit le mouvement de la porte tournante par laquelle on aperçoit un *hall* également « éclairé ». Dans les hautes glaces du vestiaire se reflète *in glanz,* donc dans tout son éclat, la clientèle élégante et une autre porte vitrée fait sentir la présence d'une salle « toute en lustres et lumières ».

C'est sous ce même aspect qu'apparaît la rue, assumant cette « fonction métaphysique » comme le fait aussi *La Rue* de Grune. Les indications de Mayer à ce sujet valent pour tous les films où la rue joue un rôle souvent tragique : « Une place se dessine. Telle une ombre ! Dans les reflets de maintes lumières. Et du trafic ! Des autos ! Des tramways ! Des voitures ! Des camions ! Des hommes ! Des enseignes lumineuses ! Des autos ! Une seule masse emmêlée. Dont les éléments se distinguent à peine ! » Retenons de *La Nuit de la Saint-Sylvestre* le passage, assez insignifiant en soi, de la porte tambour de l'établissement de luxe, parce qu'il est prémonitoire de certaines scènes essentielles du *Dernier des Hommes.* Carl Mayer, scénariste de ces deux films avait sans doute prévu ce qu'il pouvait tirer de cette porte tournante, mais Lupu Pick, esprit moins souple et moins riche,

ne l'a pas encore compris. Si l'on compare les effets visuels de ce passage à ceux des plans saisis à travers la porte tambour ou les portes vitrées du restaurant et du *hall*, ce tourbillon d'impressions qu'en a tiré Murnau, croit-on vraiment que Pick, choisi d'abord pour tourner *Le Dernier des Hommes*, en aurait pu faire autant ?

C'est là que se révèlent les limites d'un metteur en scène, parfaitement sinsère sans doute, mais sans grand talent.

●

On le sait, l'âme germanique va aisément du sublime au ridicule : si certains passages des films allemands nous font sourire aujourd'hui, si leur rythme paraît parfois d'une lenteur intolérable aux spectateurs français c'est que les réalisateurs allemands s'appliquent en général à épuiser toute la *Stimmung* d'une situation, à fouiller les derniers replis de l'âme.

« Les Allemands ne demandent pas mieux, disait déjà Madame de Staël à *propos du* théâtre allemand, que de s'établir tranquillement au spectacle et de donner à l'auteur tout le temps qu'il veut pour préparer les événements et développer les personnages : l'impatience française ne tolère pas cette lenteur. »

C'est le poids des « dialogues muets de l'âme », *cette atmosphère close du* *Kammerspiel*, qui parfois nous étouffe.

LOTTE H. EISNER

Extrait d'un chapitre de L'ECRAN DÉMONIAQUE qui paraîtra incessamment aux Editions André Bonne.



Une autre réminiscence du *Kammerspiel* dans *Variétés* : Jannings s'attarde à méditer dans sa loge sous la lueur d'une ampoule.

UN ART ORIGINAL

LE FILM

par

Hans Richter

Le principal problème que pose le cinéma qui fut inventé pour *reproduire* réside paradoxalement dans le triomphe de la *reproduction.* En d'autres termes : dans quelle proportion a-t-on développé et utilisé le cinéma (la pellicule, la couleur, le son, etc.) pour *reproduire* (n'importe quel objet qui se trouve devant l'objectif) ou pour *produire* (des sensations que l'on ne peut faire ressentir avec aucun autre moyen artistique) ?

Le problème n'est en aucun cas purement technique ou mécanique. La libération technique de la caméra est intimement liée aux questions psychologiques, sociales, économiques et esthétiques. Chacun de ces facteurs joue son rôle dans l'emploi de la technique et les possibilités de sa libération. Tant que l'ensemble de ces problèmes de principe, avec toutes leurs conséquences, ne sera pas résolu, il est vain de parler du film en tant qu'art indépendant ou même en tant que « forme d'art », quelque soit l'étendue de ses promesses. Comme l'a dit Poudovkine : « Ce qui est de l'art *avant* d'être projeté — le jeu des acteurs, la mise en scène ou le scénario — n'est pas de l'art *sur* l'écran ».

Même au plus convaincu des admirateurs du cinéma sous sa forme actuelle, il apparaît que le film a été utilisé le plus souvent pour conserver des « archives » de créations extra-cinématographiques (pièces, acteurs, romans, documents historiques) et rarement pour créer des sensations spécifiquement cinématographiques. Il est exact que les films commerciaux usuels emploient nombre des éléments « libérateurs » découverts depuis 1895 par Meliès, Griffith, Eisenstein... etc. et annonciateurs d'un cinéma original. Néanmoins, le but principal du cinéma, en tant qu'institution économique, demeure la distribution de chaque film au maximum de spectateurs. Cette industrie veille à ce que les films ne s'écartent pas des formes traditionnelles de récit que le spectateur comprend facilement et qui sont principalement la forme-théâtre (qui

postule la suprématie de l'acteur) et la forme-roman (qui postule la suprématie de l'auteur). Ces traditions pèsent lourdement sur l'avenir du film.

Dès 1909, Griffith obligea l'acteur à jouer de façon morcellée et réussit à briser ainsi la continuité du jeu de l'acteur de théâtre en une multitude de scènes tournées séparément et dont l'enchaînement était reconstitué au montage. Ses découvertes : le gros plan et le montage parallèle d'événements simultanés, marquaient la première étape révolutionnaire vers un style purement cinématographique. Mais en rompant avec le jeu théâtral, il favorisa involontairement le triomphe de la « star » au détriment de l'acteur. Le désir d'immortaliser l'image de la « star » redonna le pas à la « reproduction » qui régna à nouveau sur le cinéma.

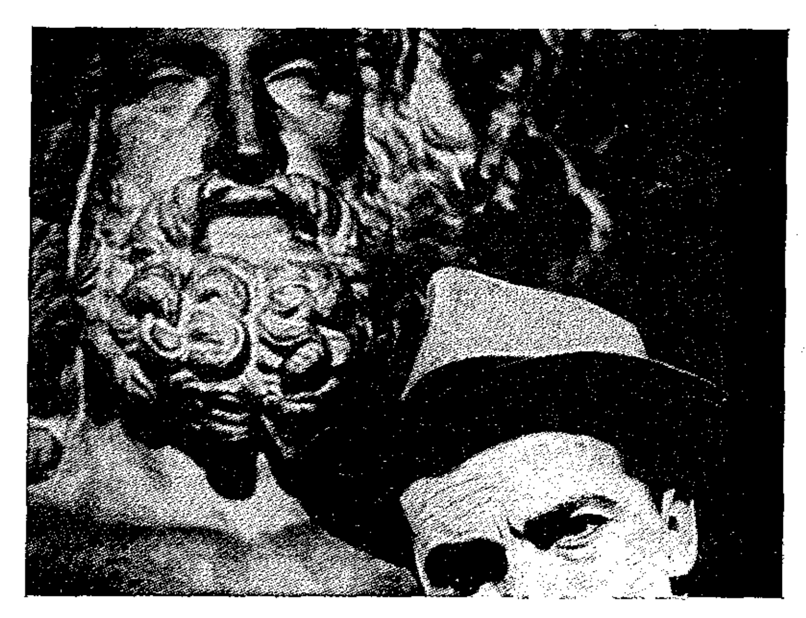
D'autre part, en cinquante ans, le roman s'adapta à l'écran et devint de plus en plus conscient des exigences de l'image. Mais sa technique du développement psychologique des personnages et son style descriptif conduisent une fois de plus le cinéma à « reproduire » des œuvres littéraires qui existaient déjà en tant qu'art propre avant d'être « produites » à Hollywood, Londres, Paris ou Rome.

Peu nous importe ici qu'en dépit de leur compromission avec d'autres formes d'art et de leur plus ou moins grand degré de « reproduction », il y ait dans de nombreux films des qualités exceptionnelles. Chacun sait que le cinéma a donné des œuvres fascinantes, pleines d'inventions ou d'inspirations, et valables sur le plan humain, mais ce qui nous intéresse est exclusivement le film en tant que forme d'art originale ; qu'il soit « bon » ou « mauvais » n'a pas de sens pour nous tant qu'il n'existera pas une définition des bases esthétiques fondamentales inhérentes à la structure du film.

L'incertitude qui règne sur la question de déterminer si le film en tant que tel (c'est-à-dire en tant que spectacle) est par essence théâtral ou littéraire ou artistique a conduit beaucoup de critiques et d'historiens sincères à se demander si le cinéma est ou sera jamais un art tout court. Il y a aussi un autre courant de pensée qui dénie toute valeur à la forme actuelle du cinéma, quelque soit l'étendue de son succès et de son influence ou sa valeur de compensateur social fournissant des paradis artificiels complets avec dieux et déesses, et qui ne voit en lui qu'une gigantesque perversion du pouvoir créateur.

A mi-chemin entre ces deux tendances, je pense pour mon compte que le film romancé contemporain est un mélange entre la « reproduction » d'arts différents et quelques éléments cinématographiques originaux. De toute façon, il existe en dehors du film romancé au moins deux formes de cinéma moins spectaculaires que le style hollywoodien, mais plus cinématographiques dans le sens propre de cet adjectif.

Plusieurs fois dans l'histoire du cinéma, des révoltes ont brisé provisoirement l'emprise du théâtre et du roman sur le film. Les deux plus importantes furent d'abord l'école russe muette post-révolutionnaire (*Potemkine*), puis, après la chute du fascisme, la nouvelle école italienne (*Païsa*). Dans les deux cas, le film romancé est passé de la fiction à l'histoire et du style théâtral au style documentaire par l'emploi de décors naturels, d'acteur non professionnels et d'événements réels.



Hans Richter : *Dreams that Money Can Buy* (1946).

En revenant au documentaire, le film retourne à ses principes fondamentaux. Il a là une base esthétique solide : le libre emploi de la nature, l'homme compris, comme matière première. Par sélection et coordination d'éléments naturels ,une forme filmique originale se dégage qui n'est plus jugulée par des impératifs théâtraux ou littéraires. Et ceci est vrai aussi bien pour le semi-documentaire (*Potemkine, Païsa*) que pour le documentaire intégral. Selon leur choix et leur ordonnance, les différents éléments peuvent prendre une signification sociale, économique, politique ou humaine, qui n'existe pas à priori dans la réalité concrète et qui n'est pas le fait d'une « reproduction » comme dans le cas du jeu de l'acteur. Ces différentes significations sont créées de toute pièce à la prise de vue et dans la salle de montage ; le documentaire est donc une forme d'art originale. Il s'attaque à la réalité à sa façon et couvre tout le côté rationnel de l'existence, de l'expérience scientifique à l'étude poétique de la nature, sans jamais « décoller » des faits. Sa portée est très grande. Il ne demeure toutefois un art indépendant que lorsqu'il interprète rationnellement une matière naturelle. La nouvelle manière, d'une technique plus facile, qui consiste en quelque sorte à « mettre en scène » des événements réels, n'est pas sans danger car elle entrouvre à nouveau la porte à la « reproduction » : celle des scènes jouées.

L'influence du documentaire va grandissante, mais sa contribution à l'art du film est limitée par la nature même du principe qui lui a permis d'évincer l'influence des autres arts. Puisque ses éléments constitutifs sont *les faits* il ne peut être un art original que dans les limites mêmes de ces faits. Le libre emploi des possibilités magiques, poétiques et irrationnelles du moyen-film y est exclu, à priori, parce que ces possibilités ne sont pas *des faits*. Or ces possibilités essentiellement cinématographiques

sont justement celles qui, esthétiquement, promettent au film son plus grand développement. C'est ici qu'intervient la seconde forme du cinéma en tant que forme originale : le film expérimental.

Il y a un court chapitre dans l'histoire du cinéma qui traite de cet aspect. Il fut écrit par des hommes exclusivement intéressés par le moyen-film. Ils n'étaient entravés ni par les tabous de la production commerciale, ni par les nécessités de l'interprétation rationnelles, ni par les contraintes financières. L'histoire de ces franc-tireurs des années 20, connue sous le nom d'« Avant-Garde », peut être considérée comme une tentative délibérée de triompher des servitudes de la « reproduction » et d'atteindre au libre emploi des moyens d'expression cinématographique. Ce mouvement qui se développa en Europe fût *surtout animé par des* peintres qui, dans leur domaine, avaient déjà rompu avec les conventions : Eggeling, Léger, Duchamp, Man Ray, Picabia, Ruttman, Brugière, Len Lye, Cocteau, moi-même et d'autres.

Le fait que ce furent presque exclusivement des artistes « modernes » qui représentèrent ce mouvement donne une idée de la direction de cette tentative de « *libération* ». *Vers* 1910 déjà, Canudo et Delluc parlaient de la « photogénie » comme étant la qualité « plastique » nouvelle du film. René Clair alla plus loin et définit le cinéma comme un moyen *visuel en soi.* « Un aveugle au théâtre, disait-il, et un sourd au cinéma, doivent comprendre l'essentiel du spectacle ». La parole sur la scène, l'image silencieuse sur l'écran — les voilà les éléments de base !

Ces artistes découvrirent que cette conception du film s'intégrait dans les grandes traditions de l'art tout court. C'était ainsi qu'il pourrait se développer librement : « Le film doit strictement éviter toute espèce de rapports avec les sujets historiques, éducatifs, romantiques, moraux, immoraux, géographiques ou documentaires. Le film doit devenir, peu à peu mais définitivement, exclusivement cinématographique, ce qui signifie qu'il ne doit utiliser que des éléments photogéniques » (Jean Epstein, 1923). Les problèmes de l'art moderne conduisaient directement au film moderne. Organisation et orchestration des formes et des couleurs, dynanisme du mouvement, simultanéité, autant de problèmes familiers à Cézannes, aux cubistes, aux futuristes. C'est directement de ces problèmes de structure de l'art abstrait qu'Eggerling et moi-même sommes venus, bon gré malgré, vers le film. Tous les ponts furent coupés avec le théâtre et la littérature. Impressionisme, cubisme, dadaïsme, surréalisme et art asbrait ne trouvèrent pas dans le film qu'une *expression* supplémentaire mais aussi un *accomplissement* nouveau sur un plan nouveau...

...Des films tels que *Le ballet mécanique, Entr'acte, Emak Bakia, Ghosts Before Breakfast, Un chien andalou, Diagonal Symphony, Anaemic Cinéma, Le sang d'un poète, Dreams That Money Can Buy* et beaucoup d'autres, ne peuvent être recommencés sous aucune autre forme et sont essentiellement cinématographiques.

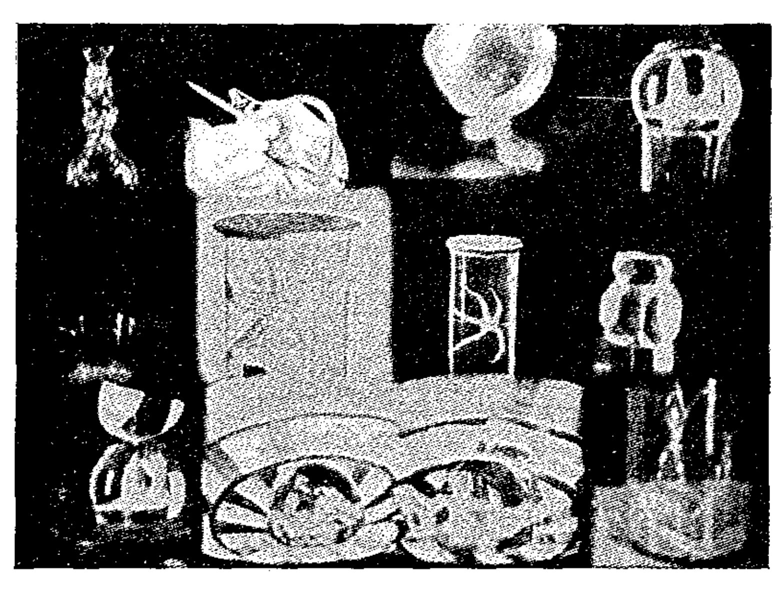
Il est encore trop tôt pour parler d'une tradition ou d'un style comme on le fait pour les autres arts car le mouvement est encore trop jeune. Deux tendances principales caractérisent pourtant ces efforts : l'abstraction et le surréalisme.

Ici, aux Etats-Unis, les travaux des frères Whitney et de Francis Lee sont les plus représentatifs de la première tendance; les films de James Broughton, Curtiss Harrington, Maya Deren et Frank Stauffacher, les meilleurs exemples de la seconde. Evidemment, à côté des tentatives sérieuses, il y a beaucoup de « suiveurs » qui usent et abusent des facilités. Le surréalisme, en particulier, est trop souvent la mauvaise excuse à l'exhibition d'un cortège d'inhibitions. En Angleterre, en France, au Danemark, en Belgique, en Hollande, d'autres cinéastes « expérimentaux », pour la plupart des peintres, ont repris la suite de l'avant-garde des années 20. Ils suivent la seule ligne digne d'un artiste : l'intégrité artistique. Ainsi une tradition, provisoirement interrompue par les orages politiques européens, a été reprise par une jeune génération disséminée ici et là. Il est certain, aujourd'hui, qu'elle ne sera plus rompue mais qu'elle ira s'élargissant. Petit ou grand, ce mouvement a ouvert une nouvelle voie au cinéma. A ce seul titre, il possède autre chose qu'une simple signification historique.

Plus le documentaire et le film expérimental se multiplieront, plus les spectateurs auront l'occasion d'en voir et plus ils s'accoutumeront à un « style de l'écran » au détriment du « style théâtral ». C'est seulement après cette évolution du spectateur que le film-spectacle pourra et voudra suivre le mouvement. En un tel âge d'or, film-spectacle et film-art ne feront peut-être plus qu'un.

HANS RICHTER.

(Extrait, avec l'autorisation de l'auteur, de « The Film as An Original Art Form », article paru dans COLLEGE ART JOURNAL. Traduction d'André Rossi.)



Man Ray : *L'Etoile de Mer* (1928)

Opinions sur l'avant-garde : 2

L'AVANT - GARDE NOUVELLE

par

André Bazin

L'intérêt du texte de Hans Richter que l'on vient de lire nous paraît double. Tout d'abord parce qu'il émane d'une des rares personnalités représentative de l'Avant-Garde des années 30 qui n'ait pas désarmé. Fernand Léger au Man Ray ne font plus de cinéma ; Cavalcancanti est devenu depuis l'animateur de l'école documentaire anglaise, d'autres ont décidé d'assumer l'industrie cinématographique comme certains surréalistes les exigences du Parti Communiste.

Presque seul Richter est parvenu à rester fidèle au postulat non-commercial et non-utilitaire de l'Avant Garde. Cela mérite déjà, à priori, déférence et attenion.

Ses prises de position esthétique ont d'autre part l'avantage de définir assez précisément une conception de l'Avant Garde, évoluée certes, mais conséquente à ce qu'elle fut en 1928-30.

Pourquoi le cacher, il s'en faut que la position de Richter soit celle de toute la rédaction des Cahiers du Cinéma, *encore que l'unité des opinions qu'on va lire maintenant reste (heureusement) bien relative. Ce nous est le prétexte à grouper dans ce numéro quatre articles dont il nous a semblé que le rapprochement pouvait les éclairer mutuellement.*

Le texte qui suit n'est pas inédit. Il fut publié originellement à tirage très limité dans la plaquete de luxe éditée à l'occasion du Festival du film maudit *de 1949. L'auteur ne se dissimule pas qu'il a un peu vieilli. Mais sans doute représente-t-il encore un commun dénominateur à la pensée critique de quelques-uns d'entre nous. C'est à ce titre que nous le proposons au lecteur.*

Le vocable d'« Avant-Garde » est historiquement lié à un moment bien caractérisé du cinéma. Au cours des années 25-28, l'« Avant-Garde » s'opposait farouchement à toute forme commerciale. Elle était revendiquée en particulier par les tenants du cinéma qui condamnaient sans recours les alibis du sujet.

Il serait puéril de condamner rétrospectivement l'« Avant-Garde » de 1925 dont le rôle a été, plus ou moins indirectement, considérable. Elle se confond du reste en grande partie avec l'apparition de la première école critique du film et correspond sur le plan de la création à la prise de conscience du cinéma comme art. Mais les promoteurs de cette avant-garde n'ont survécu à leur audacieuse entreprise qu'au prix d'une acceptation plus ou moins totale de la règle du jeu commerciale. Beaucoup ont pratiquement disparu de l'écran même après avoir vainement tenté de s'y adapter; d'autres continuent de produire des films où l'on serait en peine de deviner l'ombre de leur passé.

Mais le terme d'« Avant-Garde » est par définition un vocable immortel. Il n'est que de lui refaire une virginité. Si l'on veut bien ne la point confondre avec tel ou tel contenu historique, l'Avant-Garde ne se définit plus par son expression manifeste mais, comme les mots l'indiquent, par rapport à ce qui la suit. On est à l'avant-garde de quelque chose. La faillite relative des pionniers de 1928 vient de ce qu'ils ne se sont pas occupés d'être

suivis. Ils battaient la campagne quand le cinéma tout entier avançait d'un pas tranquille par de tout autres chemins.

Il est donc permis de reprendre à notre compte le concept désaffecté d'avant-garde en lui restituant un sens littéral et par là même sa relativité. L'avant-garde, pour nous, ce sont les films qui sont en avance sur le cinéma. Nous disons bien sur le cinéma, c'est-à-dire la production d'une industrie bien caractérisée dont il ne saurait être question de discuter la loi fondamentale qui est de rencontrer d'une façon ou d'une autre l'assentiment du public.

Cette affirmation pourra paraître paradoxale, mais elle se corrige d'elle-même par la notion de nouveauté. L'avant-garde de 1949 a tout autant de chance d'être incomprise du grand public que celle de 1925. L'exemple parfait en est l'éternelle *Règle du Jeu* que trois vagues de distribution successives et le chœur quasi unanime de la critique ne sont pas parvenus à faire avaler au public. Mais si nous abandonnons *La Petite Marchande d'Allumettes* à l'histoire du cinéma pour faire notre bréviaire du dernier film français de Renoir, c'est qu'il nous paraît prophétique. Que les amateurs d'ésotérisme (1) se rassurent donc. Cette avant-garde n'est pas moins maudite que l'autre. Davantage, au contraire, car dans la mesure où elle ne recherche pas par principe l'incompréhension et s'efforce de s'inscrire dans les conditions normales du cinéma, elle court le pire des risques : le malentendu avec le public et le retrait immédiat de la confiance des producteurs. Le Saint Patron de cette avant-garde reste et restera Eric Von Stroheim.

Reste assurément à savoir sur quels critères nous jugeons un film d'« avant-garde ». Cela était plus commode du temps où le film se présentait explicitement sous cette étiquette. Mais, dans la définition relative que nous lui donnons maintenant, le discernement de l'avant-garde implique nécessairement une idée préalable « du » cinéma. A quoi l'on ne manquera pas d'objecter avec quelque apparence de raison qu'il y a plus de juvénile présomption à prétendre définir le cinéma et prévoir son évolution qu'à baptiser à priori tel ou tel film d'« avant-garde ». Aussi bien ne prétendons-nous pas à l'humilité, du moins pas à celle qui impliquerait le renoncement au rôle plus évident de la critique qui est d'essayer de comprendre son objet. Nous pensons, par contre, qu'une certaine humilité lucide à l'égard du cinéma lui-même est la condition première de cette compréhension. Mais ce ne peut être que pour mieux garantir l'audace et la portée de l'extrapolation qui doit permettre de discerner si un film, incompris ou triomphant (2), réussi ou partiellement raté, jalonne du moins la courbe virtuelle par ou le cinéma devra passer. Sans nous dissimuler les périls de l'entreprise, nous continuons pourtant à penser qu'une bonne critique, au moyen âge, aurait été celle qui eût enseigné aux chevaliers à être de leur temps.

André Bazin

---

(1) Voilà une affirmation qui a vieilli : *La Règle du Jeu* en 1952 est en grande partie exorcisée. La quatrième vague de distribution en 1951 a rencontré un public beaucoup plus compréhensif.

(2) Deux exemples d'avant-garde « triomphante telle » que l'entend cet article : *Le Journal d'un Curé de Campagne* et *The River*, après deux films maudits *Les Dames du Bois de Boulogne* et *La Règle du Jeu.*

Opinions sur l'avant-garde : 3

TROIS CRÉATEURS

PRÉAMBULE A UN CINÉMA POÉTIQUE

par

Michel Mayoux

Parler de l'avant-garde engendre immédiatement de multiples malentendus. Le terme lui-même d'avant-garde prête à confusion. On pense immédiatement aux dernières années du muet, au Studio des Ursulines, à cette période très influencée par le surréalisme, à Dali, Man Ray, Henri Chomette, au mécénat d'Etienne de Beaumont et du Vicomte de Noailles, à *Entr'Acte*, à *La Petite Marchande d'Allumettes*, au *Chien Andalou*. René Clair ni Renoir, pourtant, ne se sont attardés dans un mouvement auquel on ne peut même pas dire qu'ils aient pris part, à la ligne droite duquel il semble bien que seule l'orientation momentanée de l'époque ait rendu tangente un bref instant les courbes particulières de leur propre évolution. Quant à Bunuel, il s'est toujours défendu de toute appartenance au mouvement. On a pu lire ici même (CAHIERS DU CINÉMA, N° 7) cette affirmation : « ... je n'ai mis aucun souci d'avant-gardisme dans mes films. Ils n'ont rien de commun avec ce que l'on a nommé l'avant-garde, ni dans la forme, ni dans le fond. »

Et nous qui trouvions que le meilleur, le plus pur de ce que nous nommions l'ancienne avant-garde, c'était précisément, dans le fond comme dans la forme, *L'Age d'Or !* Nous pensions même que la raison en était justement l'absence, chez Bunuel, de tout « souci d'avant-gardisme ». La grande naïveté de la phrase de Bunuel prête à sourire. Mais faudra-t-il enfin y souscrire ? Il faudrait alors résumer l'avant-garde à ceux qui n'en sont jamais sortis, soit qu'ils aient prématurément disparu, soit qu'ils aient cessé de faire des films ou soient tombés dans une production commerciale et quasi anonyme. Ainsi de Eggeling, Henri Chomette, Epstein, Vertov, Man Ray, Léger, Duchamp, Ernst, Ruttmann, Fischinger... De cette avant-garde réduite, le pape incontesté serait alors Hans Richter, dont le *Dreams that Money Can Buy* se borne, en 1944, à reprendre, vingt ans après, tous les procédés découverts par la première avant-garde, sans plus rien y apporter. Le même Hans Richter, interrogé par H.G. Weinberg pour FILMS IN REVIEW (N° 10, décembre 51) sur ceux qu'il admire le plus dans le cinéma expérimental d'aujourd'hui,



James Broughton : *Four in the Afternoon* (The Gardener's Son), 1951.

répond : « Les frères Whitney et Fischinger ». Réponse ahurissante, si l'on veut bien la transposer sur un plan un peu plus général que celui où se place Richter. Auprès de *The Red Badge of Courage, Los Olvidados* et *Le Fleuve,* premiers films véritablement réalisés à la première personne, je veux dire œuvres cinématographiques où pour la première fois la vision du monde propre à un artiste s'exprime avec tant de violence, avec tant de pureté, et où nous éblouit la révélation d'un cinéma enfin poétique, que pèsent les travaux « expérimentaux » des frères Whitney ?

Au cinéma comme dans tous les arts, tout artiste véritable apporte avec lui une vision neuve et originale et s'efforce de la libérer dans son intégrité. Dans la mesure où il y parvient, son œuvre appartient à l'avant-garde et à l'art expérimental. Ces derniers ne commencent ni en 1927 avec *La Coquille et le Clergyman,* ni en 1918 avec *Diagonal Symphonie,* mais avant même l'image cinématographique, avec Marey et Emile Cohl.

Par contre, les contingences financières ayant beaucoup plus d'importance au cinéma que des mouvements qui lui sont étrangers, tels Dada et le Surréalisme, il est évident qu'il est devenu très difficile aujourd'hui à un cinéaste de tourner le film qu'il porte virtuellement en lui. Les trois films que nous avons cités plus haut en sont le meilleur exemple. Or si Bunuel, Huston ou Renoir ont dû donner tant de gages, ont eu une telle chance, et ont éprouvé tant de mal à réaliser l'œuvre qu'ils voulaient faire, comment des jeunes gens inconnus pourraient-ils utiliser ce meilleur instrument de leur art que serait le cinéma en 35 mm. ? La seule voie qui puisse s'ouvrir devant eux est celle du court métrage en 16 mm. Il leur faut ainsi s'inscrire dans une production organisée à laquelle ils

sont pourtant tout à fait étrangers. Cette production, très développée aux U.S.A., distribuée dans tout le pays par les universités, collèges, associations culturelles, donne chaque année des centaines de films aussi inintéressants pour l'avant-garde et l'art tout court, que le sont par exemple les films chirurgicaux tournés, également en 16 mm., en France. Elle comprend aussi des auteurs de films attardés à l'esthétique surréaliste, tels que Maya Deren.

Mais ceux qui nous intéressent sont ceux qui apportent quelque chose de neuf. Il a déjà été parlé dans ces CAHIERS de Len Lye et de Mac Laren. Il nous faudra aussi nous arrêter aux films de Francis Lee. Ce dernier, comme les précédents, innove sur le plan technique même. Nous voulons parler aujourd'hui de trois cinéastes dont l'apport original est peut-être moins évident parce que l'aspect formel de leurs œuvres n'est pas révolutionnaire — il parait même souvent très en retard sur la technique à la mode, et cela vient de ce que justement ils n'attachent pas beaucoup d'importance à la technique. En réalité, ils sont, avec beaucoup de modestie et de simplicité, des poètes. Sur un mode mineur peut-être, mais qui n'en est pas pour cela moins valable, ils tentent de faire œuvre personnelle, de s'exprimer directement par le moyen de la caméra, en supprimant le plus possible les intermédiaires techniques.

En cela, leur œuvre me semble importante. Ils ne sont sans doute pas les Rimbaud ou les Lautréamont de notre époque et du cinématographe, mais ils annoncent un nouvel âge du cinéma où peut-être un nouveau Rimbaud, un nouveau Lautréamont s'exprimera non en vers ou en prose, mais sur l'écran.

Saluons donc ces précurseurs !

●

De temps à autre, au hasard de quelque projection de films dits avant-gardistes, d'une présentation de films d'amateurs, de cérémonies réservées aux seuls initiés du culte — empreint de mystère — de *l'image non-conformiste*, apparaissent les images bouleversantes de *Fireworks*, de *Picnic*, ou l'humour saugrenu de *Adventures of Jimmy*.

Hors de ces manifestations au public très restreint, les films de Kenneth Anger, Curtis Harrington et James Broughton sont inconnus. Les festivals réputés sérieux font semblant de les ignorer, craignant à juste titre la puissance explosive de bombes discrètes, mais aptes à briser les cadres confortables du cinéma officiel.

Ce n'est pas sans un certain sentiment de frustration que nous voyons aujourd'hui les premiers films de Chaplin ou de Stroheim. Je ne veux pas parler de la nostalgie d'une époque que, trop jeunes, nous n'avons pas connue, mais du regret, qui se mêle à toute rétrospective, de n'avoir pas reçu dans toute sa force originelle le choc d'images essentiellement révolutionnaires.

Or la meilleure vertu des premières œuvres de ceux qui ont été les créateurs d'un art, lorsque nous les regardons aujourd'hui encore, et

qu'elles conservent dans l'éclat atténué, l'argent vieilli de leurs images, quelque chose de l'incompressible puissance d'expansion qui, comme celle d'un corps chimique à l'état naissant, envahissait, obsédait, en 1915 ou 1925, leurs spectateurs privilégiés, la meilleure vertu de ce regard rétrospectif devrait être de nous donner l'attention et le discernement, ces deux qualités du critique, qui nous permettraient de reconnaître à leurs œuvres les jeunes créateurs du cinéma insoupçonné de leurs rêves.

Ces créateurs, ces poètes, existent.

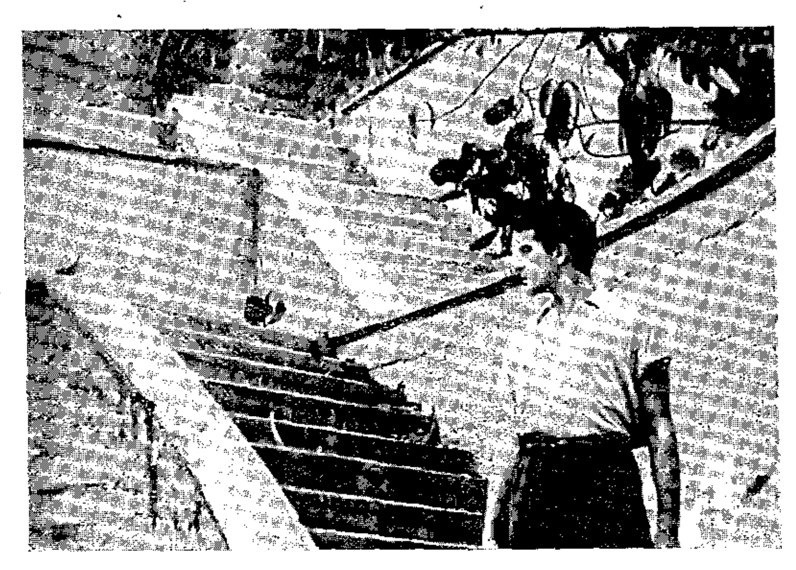
Sans bruit, James Broughton a présenté à Paris dernièrement les quatre films qu'il a réalisés depuis que le démon de l'Ecran s'est emparé de lui. La première de ces bandes qui ait été montrée, *Loony Tom Happy Lover,* rappelle directement les « two-reels comedies » que dirigeait en 1914 ou 15 Mack Sennet : même construction, basée sur une suite ininterrompue de gags, animation saccadée de personnages-marionnettes, mobilité extrême de la caméra, montage rapide, jaillissement continu de l'effet comique. Le personnage même du Joyeux Amoureux est directement inspiré de Chaplin et ressemble fort au Charlot de *Idylle aux Champs.* Comme celui-ci, il danse entièrement son rôle, mais sans l'artifice du rêve.

Ressuscitant le cadre des Mack Sennet Comedies, et moulant en quelque sorte son héros comique dans la défroque et la mimique de Charlot, James Broughton a si bien éclairé chaque plan de son film, chaque geste de son personnage de la lumière particulière à son humour singulier qu'il en résulte, sous un aspect vieillot, et je dirai volontiers attendrissant, un film absolument original, digne des meilleures œuvres littéraires de son auteur.

Du contraste entre la très grande richesse poétique et la nouveauté d'inspiration de ce film, et sa forme désuète, naît aussi le sentiment étonnamment vif que j'éprouvai en le voyant, d'être témoin d'un instant de l'histoire du cinéma aussi important que purent l'être ceux où l'on projeta pour la première fois *Le Vagabond* ou *Blind Husbands.*

Je me borne à rapporter ici une impression toute personnelle, et n'entends pas comparer Broughton à Chaplin et à Stroheim. Il y a d'ailleurs peu d'analogie entre les films de ce dernier et ceux de l'auteur des *Musical Chairs.* Celui-ci continuera-t-il à faire des films et si oui, quelle sera son œuvre future ? Questions oiseuses et auxquelles lui-même sans doute ne saurait répondre. Mais il me semble important que, de l'instant où Mr. James Broughton, poète, s'empare d'une caméra, il en résulte une œuvre qu'il faut bien appeler un *film,* mais où poésie des mots et des images, poésie tout court, danse, musique, ballet, pantomine... se mêlent si bien et de façon tellement neuve et originale que cette œuvre, spécifiquement (si j'ose dire) cinématographique, bouleverse nos habitudes visuelle, s'impose d'emblée, transforme notre sens de l'écran, rend caduques et fait paraître soudain dérisoires les productions standardisées du cinéma commercial.

Les deux derniers films réalisés par Broughton ont nom : *Adventures of Jimmy* et *Four in the Afternoon. Adventures of Jimmy* me paraît être le meilleur film à ce jour de notre auteur, qui interprète lui-même le personnage de Jimmy.



Curtis Harrington, *Picnic* (1949).

Si la construction demeure celle de Mack Sennett, le rythme du film est devenu celui-même, inimitable, de l'humour broughtonien. Un commentaire parlé — dit bien entendu par l'auteur-acteur — a pris la place de l'accompagnement musical de *Happy Lover*. Son rôle est le même : tisser un subtil contrepoint de l'image. Mais Broughton étant poète (au sens littéraire du mot) et non compositeur de musique, le contrepoint image-mot, qui lui est familier, lui permet de réaliser une œuvre beaucoup plus personnelle, et partant plus attachante.

Adventure of Jimmy est, en effet, bien que le poète dise « il », un film à la première personne. Nul doute que Jimmy soit J.B., et l'image que nous donne notre auteur de lui-même, voyageur nonchalant et farfelu, ayant pour seul bagage un petit carton à chapeaux et pour toute monture un cheval de bois est bien faite pour nous le rendre sympathique et nous faire attendre avec impatience la suite de ses aventures naïves.

Four in the Afternoon, sorte de suite comique, se compose de quatre historiettes, quatre poèmes qui ont été d'abord écrits, avant d'être filmés, mais auxquels l'écran ajoute plusieurs dimensions, de telle façon que chacun d'eux constitue maintenant un petit poème en prose d'images, dont pantomine, danse, musique et commentaire parlé sont les éléments, liés par le merveilleux sens visuel et poétique de J.B.

Le fils du jardinier, la vierge d'avril, le balletomane sont un feu d'artifice de trouvailles pleines du génie le plus simple et le plus gai, d'une poésie insolite et attendrie. J'aime moins, je l'avoue, l'histoire de la vieille-petite Anna, où reparaît un élément, qui me semble desséchant, d'intellectualisme froid qui baigne entièrement le premier film réalisé par Broughton : *Mother's Day*.

Nettement plus long que les suivants, plus élaboré aussi, affligé d'une interprétation assez nombreuse, ce film amer et caustique a certes de

grandes qualités. L'idée centrale en est excellente, qui est aussi celle de l'histoire de la petite Anna : faire jouer les rôles d'enfants par des adultes. Mais le tout reste un jeu intellectuel abstrait, assez bien symbolisé par l'échiquier grandeur humaine où sautille de case en case Mlle Anna.

Je ne crois pas que la satire de cette forme particulièrement déplaisante du matriarcat vers quoi semble évoluer la société américaine ait été l'objet principal du film de Broughton. Son propos me paraît plus vaste, et son ton plus désespéré. Mais bien qu'il s'y révèle un fort bon moraliste, je pense qu'il est heureux que la stérile amertume de *Mother's Day* se soit effacée devant la fraîche acidité — comme d'un fruit — des aventures de Jimmy.

James Broughton, dont les premiers rapports avec le cinéma datent, sauf erreur, de 1946 (*The Potted Psalm*, réalisé en collaboration avec Sydney Peterson) a bénéficié, pour la production des quatre films qu'il nous a présentés, de l'aide de l'U.N.E.S.C.O. Ce mécénat ne se borne pas à assumer le financement des films; en réalité, l'essentiel de son rôle est dans la diffusion, restreinte mais indispensable, qu'il assure aux œuvres par lui patronées. En effet, qu'est un créateur sans public, un art dépourvu d'audience ? En donnant la possibilité de s'exprimer à des artistes aussi remarquables que Mac Laren ou Broughton, l'U.N.E.S.C.O. est en train de conférer à son appui une sorte de valeur intrinsèque, de présomption de qualité qui, là même où il n'intervient pas directement dans la diffusion des films, leur permet d'être distribués par certains circuits en 16 mm. (universités, associations culturelles...). Si ce n'est pas là le grand public, c'est néanmoins un public beaucoup plus large que celui des ciné-clubs d'avant-garde et de Saint-Germain-des-Prés.

Il semble bien cependant que ce soit la réputation littéraire de James Broughton qui lui ait valu de trouver en l'U.N.E.S.C.O. un producteur éclairé. Des jeunes gens inconnus, passionnés de cinéma, n'ont pas cette bonne fortune. La matérialisation sous forme de bobines de pellicule impressionnée du moindre de leurs rêves, du plus apte à être tourné à peu de frais des mille sujets de films qui les habitent, est un miracle d'ingéniosité et d'amour de la Poésie des Images Fuyantes, seule déesse.

Curtis Harrington est l'auteur de *Fragments of Seeking, Picnic* et *On the Edge*. Le premier de ces films pourrait s'intituler « Fragments du Narcisse ». C'est la première œuvre d'un cinéaste de dix-sept ans. Elle en a les hésitations et la sincérité maladroite. Le film est en outre alourdi par le symbolisme puéril, l'estéthisme attardé d'une démarche trop intellectuelle qui le fige, empêche le message poétique que l'auteur voulait délivrer, de parvenir au spectateur.

Picnic, réalisé deux ans plus tard, est d'un bonheur d'expression presque continu, et atteint dans ses meilleures séquences à une extraordinaire beauté. Le symbolisme de *Fragments de Recherche* subsiste, très simple, mais il n'est plus qu'une toile de fond, à l'arrière-plan du scénario. Les personnages ont perdu leur sécheresse abstraite, se sont assez humanisés, sont maintenant assez proches pour nous émouvoir directement et sans transfert intellectuel, pour que leur gesticulation prenne le sens mystérieux d'une aventure humaine, et demeurent cependant assez étranges,

masquent suffisamment de significations sous leur aspect banal pour que cette aventure soit insolite, que derrière des visages clos tout un monde bruisse — de regards éperdus, mille fois répercutés dans un double miroir, et d'amour désolés.

Picnic commence par une des plus étonnantes séquences que nous ayons vues depuis longtemps. Quatre personnages — famille américaine type : mère, père, fille et garçon — sortent d'une voiture et, chargés de paniers à provisions, descendent la pente raide d'une falaise. Seul accompagnement sonore : les sifflements du vent qui les enveloppe. Cela est filmé comme un documentaire, je veux dire sans aucune recherche apparente. La caméra d'Harrington ne découvre même pas l'océan ni la plage en contre-bas. Et de cette photographie nette et comme *clinique*, de ce mouvement en apparence si simple et ordinaire, sourd, par la magie d'un art purement poétique, une étrangeté que nous ne soupçonnions pas que l'écran pût nous révéler.

Tout le film ne conserve pas ce ton admirable, mais il contient un moment exceptionnel, celui où le jeune homme atteint le haut de l'escalier : nous le voyons de dos et en contre-plongée battre l'air de ses bras écartés, comme renversé par un souffle immense. Il se silhouette, noir sur un ciel blanc. Ce mouvement est repris. Le plan suivant nous montre la chute. La silhouette est claire et se profile sur le fond noir de la falaise. Ce mouvement est également repris. Dernier plan : la vague déferle, et roule le corps du jeune homme mort dans le bruit des galets remués.

Par cette séquence, Curtis Harrington atteint le pur expressionnisme poétique où se manifeste avec éclat la splendide puissance de l'art cinématographique, et qui en est sans aucun doute la forme la plus haute.

Son dernier film, *On the Edge,* plus bref que *Picnic,* atteste les qualités d'opérateur de Harrington. On y admire sans réserve un sens aigu des éclairages, des cadrages, des valeurs plastiques. Je regrette, par contre, d'y trouver un retour à l'abstraction intellectuelle du thème qui — à mes yeux du moins — a pour effet de détruire la valeur émotionnelle de très belles images.

Une seule magie possède Kenneth Anger. Ce poète, ce danseur, ce jeune homme de 22 ans qui ne vit que pour son art, ne saurait envisager de s'exprimer autrement qu'au moyen d'une caméra. Le monde de l'écran est le seul où il vive, et son furtif séjour parmi nous est mystérieux comme un rêve. Enfant, à Yokohama, il dessine, il danse, il découvre le théâtre japonais. En 1941, une caméra de 16 mm. se trouve entre ses mains. Ils tourne un film qu'il titre *Who has been rocking my Dream Boat ?* Dès lors, c'en est fait : le cinéma s'est emparé de lui et ne le lâchera plus.

Ses quatre premiers films sont ses exercices de jeunesse et décrivent les mythes qui régirent celle-ci. Chacun deux est un conflit, et au fond toujours le même : le choc de la réalité et du monde clos de l'enfance, le désir de fugue de l'adolescent qui se sent emprisonné lentement par un monde extérieur dont l'existence, peu à peu éprouvée, détruit tout ce dont il vivait.



Kenneth Anger : *La lune des lapins* (1951), film inachevé.

Chaviré le bateau de ses rêves, et si l'enfant n'échappe à sa famille — *The Nest* — cellule première dont les murs l'étouffent, c'est l'explosion où se brisent les mythes juvéniles : *Drastic Demise.* S'il s'enfuit, c'est *Escape Episode,* où s'évade l'enfance des contraintes qui l'oppriment, dans l'éclatement de la vague, qui revêt de gerbes de lumière son double visage humilié.

Kenneth s'enfuit, s'engage dans la flotte. Mais on ne le garde que trois mois, car il est trop jeune pour être matelot.

1947 : *Fireworks.* Kenneth Anger conçoit ce film, l'imagine et le réalise en deux semaines. Le tournage proprement dit ne demande que trois jours. Chaque scène est composée à loisir et longuement répétée, mais tournée une seule fois. Les acteurs sont des marins rencontrés sur le port. Il n'y a pas de décor, presque tout le film se déroulant sur un fond noir.

Fireworks est un étincelant diamant qui émerveille et blesse. Son aspect scandaleux et sa bouleversante valeur émotionnelle ne se peuvent dissocier de la beauté plastique de l'œuvre, de son rythme visuel. Elle est une Incantation dont il n'importe pas que le cri soit réellement ou non perçu par l'oreille, mais seulement sa violence. Celle-ci s'incorpore au découpage technique, hache cruellement le rythme du montage. Du héros flagellé, le sang jaillit, et le plaisir mêlé. Ainsi de ce film écartelé ruisselle la vie et, fulgurante, la poésie.

L'année suivante, Kenneth Anger réalise, en couleurs, *The Love That Whirls,* où il retrouve le rite cruel des sacrifices humains de l'ancien Mexique. L'aspect sanglant de l'œuvre choque la maison Kodak qui, lors du tirage, confisque le négatif. Anger entreprend alors (1949) la réalisation en Kodachrome de *Puce Women.*

Ce film devait se composer de cinq parties d'une durée moyenne de dix minutes. Il ne put être achevé, et un seul épisode a été monté par l'auteur. Le film se proposait de tracer la peinture de l'Hollywood de 1920 devenu mythique: un Olympe fabuleux dont les stars étaient autant de Dieux.

Pas plus qu'aucun autre film d'Anger, *Puce Women* ne raconte une histoire avec des mots. Il est conçu comme une symphonie colorée, dont les images ont une signification autre que simplement figurative. Elles sont composées selon les procédés d'un art abstrait dont la continuité n'est pas réellement dramatique, et n'est narrative que dans la mesure dépassée de l'argument du film.

L'art de Kenneth Anger, s'il se passe délibérément de la parole, trouve ses éléments formels tant dans le rythme et la couleur que dans la structure de l'image, et se rapproche du ballet et du théâtre asiatique sans pour cela cesser une minute d'être autre chose que du cinéma, la mouvante image d'un rêve objectivement filmé.

Répugnant à œuvrer dans le cadre d'une production organisée selon des normes auxquelles il se sent absolument étranger, Anger, travaillant isolément, retrouve la tradition profonde de l'art cinématographique. Comme tout créateur authentique, il est solitaire. Son œuvre s'érige, monolithe étincelant dont il est seul à supporter le poids, et l'agit jusqu'au cœur. Ainsi Merlin pris à ses propres charmes, pour l'éternité emmuré dans une prison d'air dont il n'eut cru être jamais la proie.

Pour n'être pas ce prisonnier de ses œuvres, pour éviter ce boomerang, le choc en retour de ses propres images, échapper à la puissance multipliée par mille regards des armes qu'il forge, de la mort que le poète toujours défie, le cinéaste enclôt dans le temps chacun de ses films, veut oublier l'œuvre achevée, refaire avec chacune une expérience nouvelle, et dans un perpétuel recommencement, se trouve où il se fuit.

Suspendue au centre d'*Escape Episode,* une cage libère l'oiseau fabuleux où renaît aujourd'hui de la cendre des mots, le cinéma miracle de l'image.

Le rapprochement de cinéastes aussi différents que Broughton, Harrington et Anger paraîtra peut-être arbitraire. Or, si leur inspiration est différente, les caractères de leurs œuvres les rapprochent. Chacun d'eux travaille seul et à loisir, et pour transmettre un message poétique, une œuvre personnelle. Ce message n'atteint d'abord qu'un petit nombre de spectateurs attentifs. Mais il propage des ondes invisibles, un flux magnétique dont le pouvoir est grand. Sans lui, le cinéma cesserait vite d'exister en tant qu'art vivant pour n'être plus qu'une technique immuable au service d'une industrie : celle d'une conventionnelle imagerie.

Michel Mayoux

ISOU

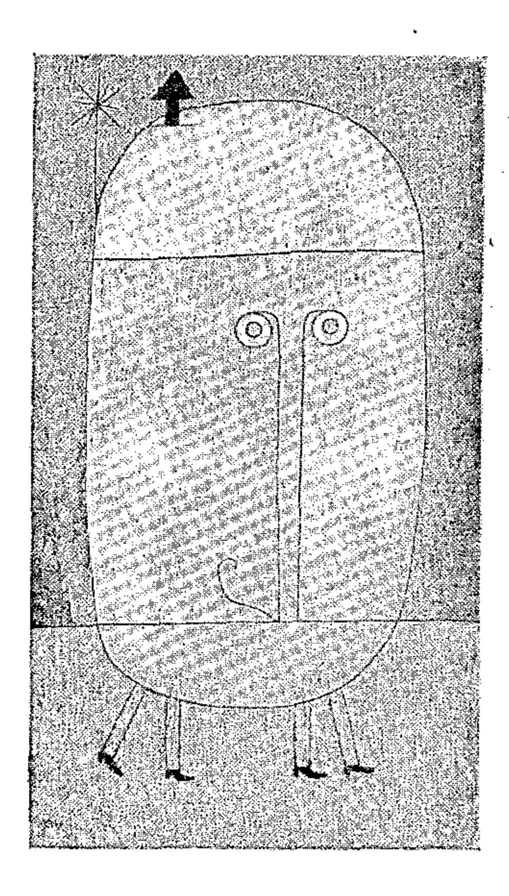
ou

LES CHOSES TELLES QU'ELLES SONT

par

Maurice Schérer

Il faut rendre cette justice au « Lettrisme » qu'il est, depuis la guerre, le seul mouvement littéraire qui ait émis la prétention de se placer, pour faire appel à la terminologie politique, à la « gauche » du surréalisme. Ceux qui ont assisté, il y a trois ou quatre ans, aux conférences houleuses des « Sociétés Savantes » ou de la « Salle de Géographie » savent qu'il ne s'agissait pas tant pour Isidore Isou et ses amis de pousser jusqu'à ses extrêmes conséquences l'expérience d'André Breton, que de replacer dans l'histoire ce fameux *Manifeste du Surréalisme* que nos poètes les plus « avancés » considéraient encore comme les prolégomènes nécessaires et définitifs à toute esthétique future. On m'objectera qu'il n'est rien de plus facile que d'aller de l'avant et passer son temps à renverser les idoles, surtout quand



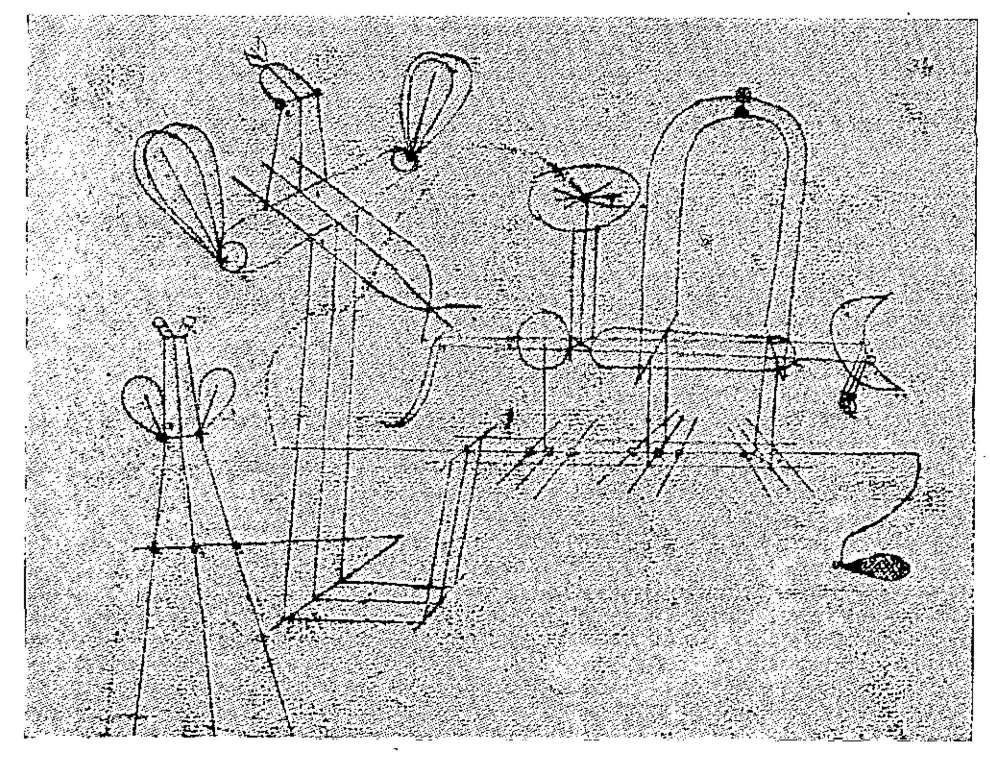
Paul Klee : *Mask of fear* (*Masque de terreur*), 1932.

on ne s'embarrasse guère d'apporter quoi que ce soit de positif en échange, et ce ne sont pas les quelques poèmes publiés ou récités par les lettristes qui fournissent ici un démenti. La forme de la démarche d'Isou, sinon son objet, ne paraît *toutefois mériter* considération. Les « traités » dont celui-ci nous abreuve avec une périodique insistance sont tous issus d'une réflexion sur l'Art où l'on dénote, par rapport au progressisme des théories des années 20, un assez curieux défaitisme : « Tout a été dit : peut-être en cherchant bien arriverai-je à dire « autre chose » ; en tout cas, après moi le déluge... » Voilà une morale esthétique à laquelle Breton, j'imagine, aurait peine à souscrire. Si les surréalistes, légiférant dans l'absolu, n'avaient égard, dans l'histoire des Arts qu'à ce qui semblait présager la venue de leur ère, une rapide lecture nous montrera leur rival assez respectueux des œuvres du passé, pour ne se proposer d'autre ambition que de se tailler, dans un ultime sursaut, une place, fût-elle modeste, à la dernière page des manuels de littérature. Cette idée d'une *mort* probable de l'Art, quelque pudeur qu'on ait à l'exprimer, est loin pourtant d'être étrangère à nombre de musiciens ou peintres, — qu'il suffit de pousser dans leurs derniers retranchements pour découvrir vite qu'elle sert de substrat aux théories du non-figuratif ou de l'atonalité. Toutes proportions gardées, bien entendu; car c'est au terme d'un travail de vingt ans que Paul Klee proposa l'exemple d'une peinture se refusant à représenter des objets, mais conservant cependant en « puissance » comme le regret de leur masse et de leurs contours. Nul au contraire ne contestera que notre lettrisme soit une pure idée de l'esprit issu d'une induction parfaitement arbitraire. A quoi bon insister...

Ceci dit, je voudrais qu'on ne me crût pas dupe d'une rhétorique spéculant sur notre perpétuelle crainte d'être dépassés par plus révolutionnaire que nous, et pour bien éclaircir ma position, j'accorderai à Isou qu'au point où en est notre poésie, je ne considère pas la lecture — ou l'audition — de ses œuvres comme un pensum plus désagréable que celle de maint recueil contemporain; quant à la publicité tapageuse qu'il fait autour de son nom, le bluff de ses déclarations, ils ont au moins l'avantage de nous délasser de ce ton anarcho-moralisateur dont se délectèrent nos amis. Qui a approché de près la bande — j'allais dire le *gang* — lettriste reconnaîtra qu'elle ne ressemble à rien moins qu'à un cénacle et, poursuivant ma métaphore politique, je dirai que si les amis de Breton calquaient l'organisation de leur groupe sur celui d'une junte anarchiste, Isou et ses séides nous font plutôt songer à un groupe de choc fasciste...

Je ne sais donc quel pressentiment j'ai éprouvé au spectacle du *Traité de bave et d'Eternité* que l'aboutissement logique du lettrisme était, sinon un retour à des formes traditionnelles, du moins un total abandon de cet état d'esprit anti-bourgeois et négateur qui fut celui de toute notre littérature de l'entre-deux guerres, de Breton à Artaud, voire Drieu la Rochelle ou Montherlant. L'on sent en filigrane, dans ce film au-delà de la variété provocante du ton, le respectueux désir de solliciter les choses *telles qu'elles sont,* comme une inquiétude que tout ayant été détruit ou mis en question, il ne restât plus à l'Art rien dont il fît sa substance. Qui

a résolu d'abattre tout ce qui peut étayer les autres, on conçoit qu'il n'ait de plus pressant souci que de découvrir à son tour à quoi il pourra bien s'accrocher. Et voilà notre révolutionnaire, jeté par l'instance même de son dessein, dans une réflexion passablement conservatrice. Peut-être l'auteur a-t-il été trahi par l'étrange instrument qu'il vient imprudemment de choisir pour fignoler l'échafaudage de ses théories. On sait quel a été son but : traiter le cinéma comme il avait traité la poésie, dissoudre non plus le mot, mais l'image. Mais, sauf en de rares passages dont la présence est due à des raisons d'ordre plus économique qu'esthétique (il est moins coûteux de promener un poinçon sur la pellicule que de l'impressionner, même aussi négligemment que l'a fait Isou) il ne fait guère appel à ce « cinéma abstrait » cher aux Fischinger, Ruthmann ou Mac Laren. Bref, même si l'on refuse de prendre ce film au sérieux, on m'accordera qu'il n'entre pas dans la lice sous les couleurs de cette avant — ou arrière-garde — des Richter, Bunuel, Anger, etc..., au nom seul de laquelle les foules se bousculent devant la porte des ciné-clubs et porte — hasard ou non — le reflet de préoccupations qui ne sont peut-être pas tout à fait étrangères aux meilleurs de nos cinéastes « commerciaux ». Loin de moi la pensée que ce soit là du bon cinéma ; ce n'est pas toutefois du cinéma « littéraire » comme le furent à titres divers *L'Age d'or. Le Sang*



Paul Klee : *Little Experimental Machine (Petite machine expérimentale)*, 1921.

d'un Poète, ou plus près de nous *Christ Interdit* ou *Orphée*. Je veux dire qu'Isou y fait preuve d'une sensibilité cinématographique certaine et qu'à l'inverse des avant-gardistes de 1930 qui essayaient de faire du film le champ d'application de leurs théories picturales, musicales ou littéraires, les problèmes qu'il prétend résoudre sont d'ordre spécifiquement cinématographique.

Le chef du Lettrisme fut trop assidu aux séances des ciné-clubs pour se bercer de l'illusion funeste à tant d'autres, que le cinéma n'a été jusqu'à lui qu'entre les mains d'artisans grossistes ou d'adroits commerçants. En ce domaine aussi, *proclame-t-il dans son commentaire*, tout a été dit et bien dit et avant de nous révéler ses théories destructives, prend-il le soin de rendre hommage aux anciens maîtres qu'il se propose d'égaler peut-être, non pourtant de surpasser. Ce pessimisme radical quant au destin d'un art que d'autres s'obstinent à voir encore dans son enfance, teinte le film d'une couleur très particulière au sein de la série des œuvres d'« avant-garde ».

Même si nous sommes loin de partager son opinion, pensant, tout au contraire, que de tous les arts le cinéma reste le seul, peut-être, capable de s'intéresser *à autre chose encore qu'à régler le cérémonial de sa mort*, nous sommes obligés de reconnaître non seulement qu'il serait vain ici de compter sur le secours de quelque découverte technique (je parle de la technique de la mise en scène) mais qu'il n'est



Isidore Isou : *Traité de Bave et d'Eternité* (1951). Blanchette Brunoy et Isidore Isou.

pas un seul geste possible de l'être humain, une seule expression de visage que nous ne puissions découvrir dans les archives de notre art photographié à multiples exemplaires. Et ce n'est pas non plus, bien entendu, dans l'art même de photographier que quelque innovation, comme le dit fort justement Isou, pourrait être apportée.

Il est incontestable que, depuis quelques années, nous sentons chez les metteurs en scène les plus originaux la trace d'un certain malaise, d'une moindre confiance accordée à ce pouvoir brut de l'image qui fit la grandeur des Griffith, des Gance, des Murnau, des Eisenstein. C'est peut-être même de la pauvreté de leur invention qu'un Bresson ou un Rossellini tirent la rigueur et la nouveauté de leur style.

Et la volonté de Hitchcock dans son dernier film, l'admirable *Strangers on a Train,* dont vous parle plus loin Hans Lucas, de n'oser que d'effets déjà « rodés » par cinquante ans de recherches techniques, ne témoigne-t-elle pas, en même temps que d'une extraordinaire maîtrise, d'un renoncement certain à tout enrichissement quantitatif de ces recherches ?

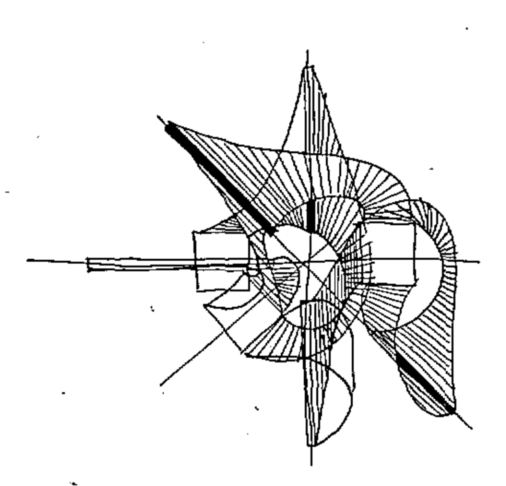
Mais que voit-on donc dans ce film ? L'astuce de l'auteur est, puisqu'il ne pouvait pas ne rien montrer, de n'opposer à l'emphase de son texte que des images indifférentes. Encore fallait-il qu'elles fussent bien choisies, et j'avoue qu'il a eu, le plus souvent, la main heureuse : Aucune



Isidore Isou : *Traité de Bave et d'Eternité* (1951), Danièle Delorme et Isidore Isou.

de ces discordances ou concordances faciles que nous eût proposé la méthode « discrépante » maniée de main surréaliste. Il se dégage de ces plans maladroits le sentiment d'une présence, présence des acteurs qu'on ne daigne à aucun moment nous montrer, ni évoquer, présence d'une pensée derrière ce visage de l'auteur, complaisamment étalé sans doute, mais sous ses apparences les plus modestement inexpressives. Enfin, je crois de mon devoir de dire que ce premier chapitre où l'on nous montre Isou déambulant sur le boulevard Saint-Germain m'a mille fois plus « accroché » que le meilleur des films non commerciaux qu'il m'ait jamais été donné de voir. S'il est vrai qu'il y a des lieux, des paysages, des villes, des rues dont l'aspect s'accorde mystérieusement à l'époque qui les rendit célèbres, j'aime à croire que puisque l'Art et la Littérature ont installé leur Etat-Major dans ce fameux quartier de Saint-Germain-des-Prés qui, depuis quelques années, dicte sa mode au monde, c'est qu'ailleurs peut-être on ne peut plus y respirer comme l'« air » de notre temps. Une longue habitude a déjà scellé l'accord du tracé nonchalant de ses vieilles rues avec les brutales pensées dont l'entailla Haussmann : présent et passé s'y marient, sans grâce peut-être, avec assez de bonheur toutefois pour que les audaces de l'un n'aient profané qu'à moitié les reliques de l'autre. Ainsi, après cinquante ans d'enthousiasme, de révolte, de systématique démolition, notre art moderne, avant de donner ses derniers coups de pioche, se sentirait-il sous le coup d'une si vive pudeur que l'œuvre de celui qui se proclame le plus audacieux de ses représentants en dût, elle aussi, bon gré mal gré, porter la trace ?

MAURICE SCHÉRER



John et James Whitney : *Film Exercises* (1943).

Petite Tyrannographie portative

pour Raymond Queneau

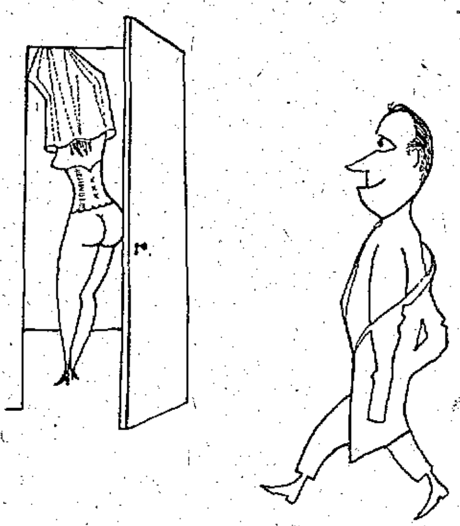
par Pierre Kast



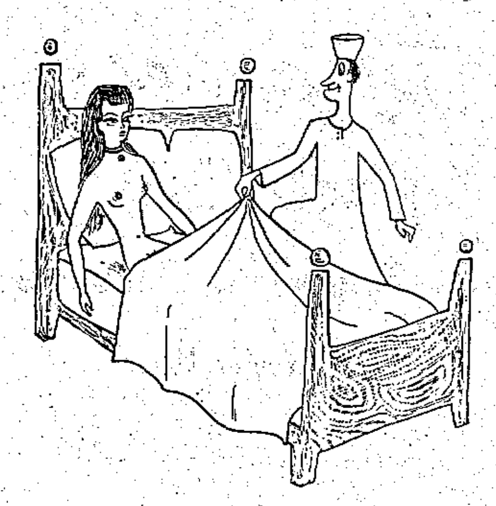
I. - Il est impossible de tirer un film de « Saint Glinglin » : on n'a pas le droit, au cinéma, de casser d'assiettes.

Aucun régisseur n'accepterait qu'on abimât des accessoires aussi précieux, même si c'est précisément le sujet du film. Ainsi, corrélativement paraît-il impossible de faire un film avec les « Exercices de style ».

C'est assez dire que Raymond Queneau n'est pas doué pour le cinématographe.



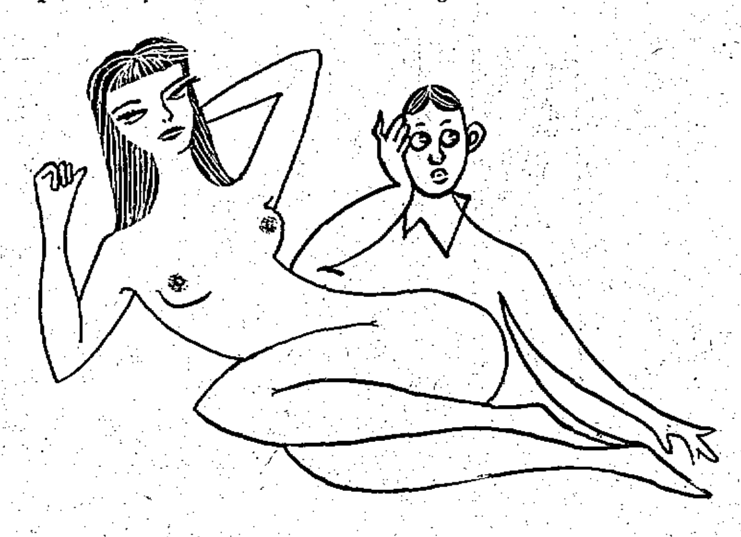
II. - « Les plaisirs de la chair »... c'est vite dit. Généralement le film se termine — c'est d'ailleurs là que les films « audacieux » commencent — sur le pas assuré du monsieur se dirigeant vers la chambre de la dame. Comme il est dit dans « Les Mille et une Nuits », ce qui se passe alors est « le mystère de la foi musulmane » au cinéma.



Une forte proportion des conflits humains — et la pudibonderie, la bigoterie, la frigidité, le manque de franchise sexuelle, ainsi de suite — se situent sur ce terrain. La quasi totalité des conversations interféminines et une forte proportion des conversations masculines roulent sur ces questions. Un esprit honnête et doué pour la statistique ne peut définir ce qu'on entend par « normal » en matière de sexualité.

Au cinéma « ça n'arrive presque jamais ». En tout cas, on ne sait jamais comment.

Aussi ne peut-on faire un film avec « L'Ingénue Saxancour » de Restif.



III. - Il est impossible d'évaluer, fût-ce sommairement, l'étendue et le sens probable d'un certain vocabulaire technique du cinéma. Non les histoires d'objectifs, de grues, de rails ou de profondeur éventuelle du champ. Mais les définitions telles qu'« habileté du découpage », « rythme de l'action », « scénario bien goupillé », etc...

Deux expressions comiques du langage populaire, la « spécificité du cinéma » et « ça, c'est du cinéma », sont plus claires. Elles signifient qu'il y a de bons films, et puis aussi des mauvais.

IV. - Une famille possible se compose premièrement d'un oncle des colonies. Les familles moins possibles, d'un militaire. Certaines, à peine possibles, d'un industriel. D'autres d'un policier. Des combinaisons de ces divers éléments se présentent quelquefois avec ecclésiastique.

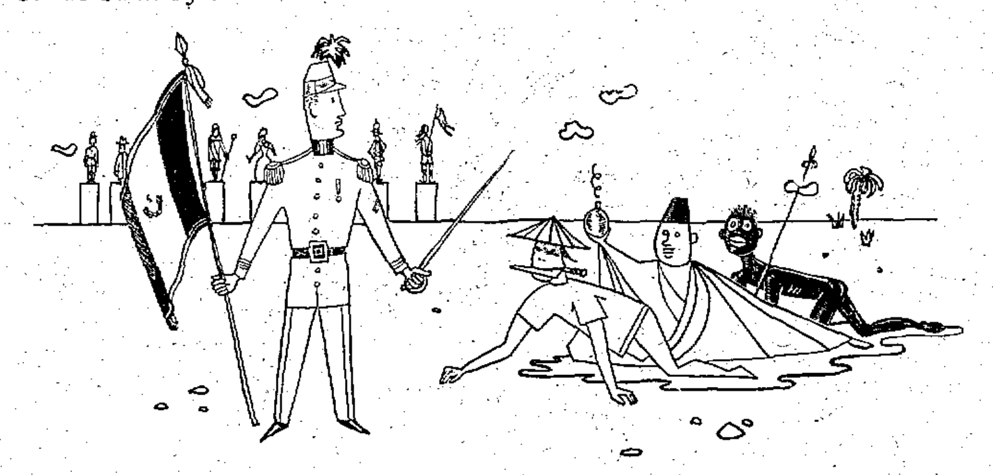


Il est impossible d'imaginer un film qui dise simplement ce qu'on sait dans les familles des colonies, de l'armée, des affaires ou de la police. Quant à l'église, laissons les producteurs américains se pencher sur le problème.

Il est même improbable qu'on puisse tirer un film de la très bucolique « Faute de l'Abbé Mouret ».

V. - Enfant, il défilait devant Jeanne d'Arc. Adolescent, il n'eut que de bons exemples, Vercingétorix, Clovis, Charlotte Corday, les 40 rois, Edouard Daladier, le Général Gamelin. Jeune homme, il fut reçu, puisqu'il y avait moins de candidats que de places, à l'école spéciale militaire. Enfin, avec ou sans drapeau, selon les disponibilités de l'intendance, il mourut pour nous conserver un empire.

Il est devenu décidément impossible de décider un producteur à tourner *Un de Saint-Cyr.*



VI. - Les augures éventraient des poulets. Mais quand ils se croisaient dans la rue, au moins riaient-ils; car la vie n'est pas si drôle.

Un producteur n'a pas d'argent. Un distributeur lui en donne; d'ailleurs ça l'arrange puisqu'il ramasse la plus grosse part des recettes; il faut dire que par précaution, il se rembourse souvent en première ligne. Ceci n'est que finances. Mais le producteur ne choisit le sujet qu'après avis du distributeur, « son public veut ça ».

Puis, avec ce sujet imbécile, le film fait un « flop ». C'est évidemment la faute du metteur en scène qui boit, fait reconstruire un métro, dépasse le devis, fait de l'art, passe au-dessus de la tête du public — voire, le tout à la fois.

Il est tout à fait impossible d'entendre un distributeur avouer s'être trompé en choisissant la stupidité. D'ailleurs, si le public n'aimait pas ça, on le saurait.

VII. - Il est impossible d'imaginer un producteur fumant un cigare. Un producteur ne fume pas. Un producteur a le cœur malade.

Il est impossible d'imaginer un producteur ivre. Un producteur ne boit pas. Un producteur a le foie malade.

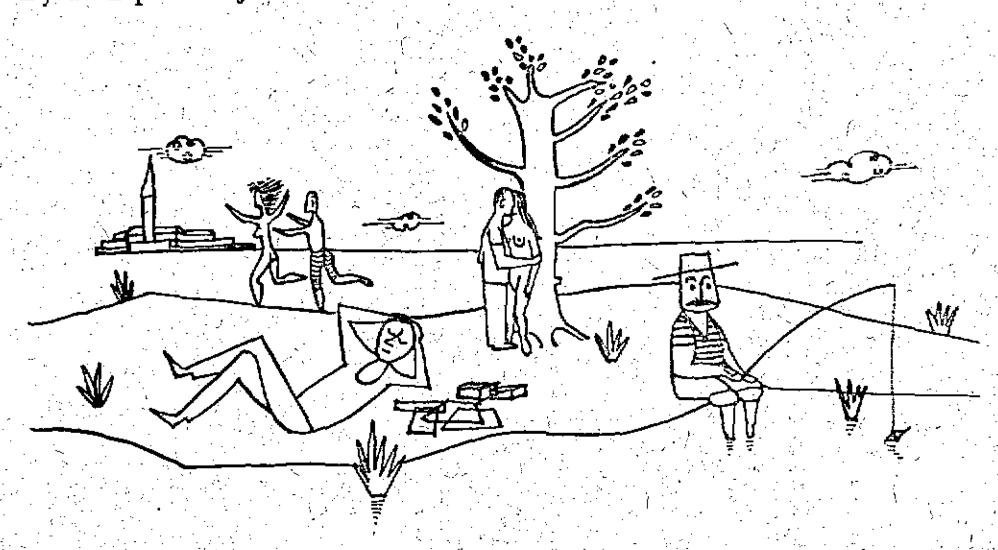
Il est impossible d'imaginer un producteur faisant la noce. Un producteur ne rigole pas. Un producteur a la finance malade.

Il est impossible d'imaginer un producteur gai. Un producteur ne rit pas. Un producteur doit trouver un rôle pour sa femme dans la production. Plus rarement pour sa maîtresse. Un producteur a de la moralité.

Un producteur ne peut plus faire de son fils ou de son neveu le metteur en scène, l'opérateur, ou le porte-quelque chose de son prochain film. Il y a un syndicat. Avec les règlements sur les stages, le nombre de films qu'il faudrait faire pour y arriver dépasse les moyens financiers d'un producteur sensé.

Personne, il est vrai, ne peut arriver à faire tous ces stages. Quand il n'y a qu'un fromage, on serait fou de partager.

VIII. - Pour écrire un scénario il faut d'abord aller à la campagne. Ainsi, n'y a-t-il plus de jeunes scénaristes.



IX. - On ne saurait trop louer l'hypocrisie. Hypocrite moi-même, je n'apprécie vraiment que les hypocrites.

Sous ses pseudonymes de cynisme, sincérité, amitié, collaboration, projets, salutations, éloge d'un confrère, traite, escompte, cavalerie, rédaction d'un scénario, lecture d'un scénario au producteur, choix des acteurs, lecture de texte, signature d'un contrat, paiement d'un salaire, l'hypocrisie règne sans partage sur la fabrication des films.

Il est, hélas ! impossible de faire accepter comme sujet d'un film l'ambiguïté subtile, la modeste sincérité, la sincère modestie, le réalisme chaleureux d'un hypocrite. Ainsi n'a-t-on jamais vu de bon film tiré d'un roman de Joseph Conrad.

X. - Le critique cinématographique d'un grand quotidien écrivit : « ...l'art de Jean Delannoy, toujours aussi intellectuel... ».

Voici le problème résumé : au cinéma, déjà, du Jean Delannoy est trop abstrait.

Ainsi, le délicieux sentiment de protéger les arts inspire-t-il l'exploitant qui affiche *Pontcarral.*

Pour mémoire, Jean Delannoy est actuellement le réalisateur de films le plus connu pour les succès de ses films.

XI. - La commission de censure des films se manifeste une ou deux fois l'an. Elle est composée pour l'essentiel de vaillants colonels de la gendarmerie et de joyeux pères de famille, bien français.

Il est impossible d'imaginer ce qui arriverait si cette commission était mise en présence d'un film réellement subversif. Le cas ne s'est jamais présenté.

La censure est avec les producteurs de films dans le même rapport que le pernod sans alcool avec le buveur malade du foie : d'avance, il est d'accord.

XII. - C'est pourquoi il est impossible de tirer un film d' « Un rude Hiver ».

PIERRE KAST



(Illustrations de J. Doniol-Valcroze)



Referendum des "Cahiers du Cinéma"

Nous avons procédé auprès de nos collaborateurs et de ceux de nos amis qui ont bien voulu s'y prêter, à un petit référendum portant sur l'ensemble des films présentés à Paris durant l'année 1951. On nous reprochera peut-être de céder à une mode qui nous vaut aussi bien le classement des meilleurs joueurs de tennis que des hommes les plus élégants de l'année, mais n'est-ce point le propre d'une revue « critique » que de formuler des jugements, d'établir des classements ? Au reste, puisque nous avons annuellement le classement des directeurs de salle ou des lecteurs de magazine, on trouvera peut-être intéressant de savoir ce que pensent certains hommes de l'art et une fraction de la critique qui se veut indépendante et désintéressée.

Nous avons donc soumis à nos électeurs la liste des 431 films de long métrage présentés à Paris entre le 1er janvier et le 31 décembre 1951. Les films de cette liste, qui nous a été aimablement communiquée par notre confrère LE FILM FRANÇAIS, proviennent de 19 pays différents et se répartissent comme suit : 207 films américains (dont 124 ont été doublés), 114 films français, 34 films anglais (dont 23 ont été doublés), 23 italiens (dont 17 ont été doublés), 11 films soviétiques (dont aucun n'a été doublé), 8 films mexicains (dont 6 ont été doublés), 5 films polonais, 4 films suédois, 3 films israéliens, 2 films hongrois, 2 films autrichiens, 2 films espagnols, 1 film japonais, 1 film finlandais, 1 film allemand, 1 film danois et 1 film suisse. A chacun, nous avons demandé de noter les films de la façon suivante : 3 points aux chefs-d'œuvre, 2 points aux bons films, 1 point aux films qui méritent d'être vus.

Ont participé à ce référendum : René Clément, Nicole Védrès, Alexandre Astruc, Pierre Kast, André Bazin, Nino Frank, Maurice Schérer, Lo Duca, Jean-Louis Tallenay, Jean Quéval, François Chalais, Léonard Keigel, André Rossi, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Chris Marker, Michel Mayoux, Robert Pilati, Jean-José Richer, Renaud de Laborderie et Jacques Doniol-Valcroze. Par ailleurs, nous avons également — mais en vain — sollicité les avis de Roger Leenhardt, Claude Roy et Jean-Pierre Vivet. Le nombre des participants étant de 21, le maximum de points que pouvait obtenir un film était de 63. On va voir qu'un seul film n'est pas loin du compte.

Voici donc les résultats :

1. *The River* (*Le fleuve*, J. Renoir, Am.) : 58 points.
2. *Le Journal d'un Curé de Campagne* (R. Bresson, Fr.) : 53.
3. *Miracolo a Milano* (*Miracle à Milan*, V. de Sicca, It.) : 40.
4. *Los Olvidados* (*Pitié pour eux*, L. Bunuel, Mex.) : 38.
5. *All About Eve* (*Eve*, J. Mankiewicz, Am.) : 35.
6. *Froken Julie* (*Mademoiselle Julie*, A. Sjoberg, Suéd.) : 33.
7. *Cronaca di un amore* (*Chronique d'un Amour*, M. Antonioni, It.) : 32.
8. *Sunset Boulèvard* (*Boulevard du crépuscule*, B. Wilder, Am.) : 29.
9. *Edouard et Caroline* (*J. Becker*, Fr.) : 25.
10. *Francesco Giulare di Dio* (*Onze Fioretti*, R. Rosselini, It.) : 22.
    Les Miracles n'ont lieu qu'une fois (Y. Allégret, Fr.) : 22.
11. *Il Cristo Proibito* (*Le Christ Interdit*, C. Malaparte, It.) : 20.
    A Walk in the Sun (*Commando de la mort*, L. Milestone, Am.) : 20.
12. *Give Us this Day* (*Donnez-nous aujourd'hui*, E. Dmytrick, Brit.) : 19.
13. *La course de taureaux* (P. Braunberger et Myriam, Fr.) : 17.
    En gagnant mon pain (M. Donskoï), Sov.) : 17.
14. *Le Prince Bayaya* (J. Trnka, Tchécosl.) : 16.
15. *Les premières armes* (R. Wheeler, Fr.) : 15.
    Le Rossignol de l'Empereur de Chine (J. Trnka. Tchécosl.) : 15.
    Les amants de Brasmort (M. Pagliero, Fr.) : 15.
16. *King Solomon's Mines* (*Les Mines du Roi Salomon*, C. Bennett et A. Marton, Am.) : 14.
17. *Stage Fright* (*Le grand alibi*, A. Hitchcock, Brit.) : 13.
18. *Mes Universités* (M. Donskoï, Soviét.) : 12.
    Anni difficili (*Années difficiles*, L. Zampa, It.) : 12.
    The Lavender Hill Mob (*De l'or en barres*, C. Crichton, Brit.) : 12.
    Ciello Sulla Palude (*La fille des Marais*, A. Genina, It.) : 12.
19. *On the Town* (*Un jour à New York*. G. Kelly et S. Donen, Am.) : 11.
20. *Pandora* (A. Lewin, Brit.) : 10.
    Juliette ou la clef des songes (M. Carné, Fr.) : 10.
    The Men (*C'étaient des hommes*, F. Zinemann, Am.) : 10.
    Madeleine (D. Lean, Brit.) : 10.

Ont obtenu 9 points : *El Mulino Del Po* (*Le Moulin du Po*, A. Lattuada, It.); *Where the Sidewalks Ends* (*Marx Dixon, détective*, O. Preminger, Am.); *They Live by Night* (*Les amants de la nuit*, N. Ray, Am.); *La chute de Berlin* (M. Tchiaourelli, Sov.).

Ont obtenu 8 points : *The Enforcer* (*La femme à abattre*, B. Windust, Am.); *Born Yesterday* (*Comment l'esprit vient aux femmes*, G. Cukor, Am.); *The Browning Version* (*L'ombre d'un homme*, A. Asquith, Brit.).

Ont obtenu 7 points : *Whirpool* (*Le mystérieux Docteur Korvo*, O. Preminger, Am.); *L'Auberge rouge* (C. Autant-Lara, Fr.); *The Tales of Hoffmann* (*Les Contes d'Hoffmann*, M. Powell et E. Pressburger, Brit.); *Le garçon sauvage* (J. Delannoy, Fr.).

Ont obtenu 6 points : *Napoli millionaria* (*Naples millionnaire*, E. de Filippo, It.); *The Breacking Point* (*Trafic en haute mer*, M. Curtiz, Am.); *Une poignée de riz* (G. Skoglund, Suéd.); *Samson et Dalila* C.B. de Mille, Am.); *Trio* (H. French, K. Annankin, A. Pelissier, Brit.).

Ont obtenu 5 points : *My Foolish Heart* (*Tête folle*, M. Robson, Am.); *Deux sous de violettes* (J. Anouilh, Fr.); *Not Wanted* (*Avant de t'aimer*, E. Clifton, Am.); *No Way Out* (*La porte s'ouvre*, J. Mankiewicz, Am.); *La nuit est mon royaume* (G. Lacombe, Fr.); *Barbe-Bleue* (Christian-Jaque, Fr.); *In a Lonely Place* (*Le violent*, N. Ray, Am.); *Father of the Bride* (*Le père de la mariée*, V. Minelli, Am.); *Les audacieux* (C. Youdine, Sov.).

Ont obtenu 4 points : *La Poison* (S. Guitry, Fr.); *Winchester 73* (A. Mann, Am.); *Laughter in Paradise* (*Rires au Paradis*, M. Zampi, Brit.); *Maître après Dieu* (L. Daquin, Fr.); *Sans laisser d'adresse* (J.-P. Le Chanois, Fr.); *Congo* (*Congo, splendeur sauvage*, A. Denis, L. Cotton, Am.); *Last Holiday* (*Vacances sur ordonnance*, M. Cass, Brit.).

Ont obtenu 3 points : *Der Angel mit dem Posaune* (*L'ange à la trompette*, K. Hartl, Aut.); *Malquerida* (*La Mal-Aimée*, E. Fernandez,

Mex.); *Side Street* (*La rue de la mort*, A. Mann, Am.); *Mystery Street* (*Le mystère de la plage perdue*, J. Sturgess, Am.); *No Sad Songs for me* (*La flamme qui s'éteint*, R. Maté, Am.); *The Woman in Question* (*La femme en question*, A. Asquith, Brit.); *Colorado Territory* (*La fille du désert*, R. Walsh, Am.); *Sous le ciel de Paris* (J. Duvivier, Fr.).

Ont obtenu 2 points : *Union Station* (*Midi, gare centrale*, R. Maté, Am.); *Lénine en octobre* (M. Romm, Sov.); *Duell mit dem Tod* (*Duel avec la mort*, G.W. Pabst, Aut.); *Mister 880* (*La bonne combine*, E. Goulding, Am.); *I Can Get It for you Wholesale* (*Vendeur pour dames*, M. Gordon, Am.); *Key tho the City* (*La Clef sous la porte*, G. Sidney, Am.); *So long At the Fair* (*Si Paris l'avait su*, A. Darnborough et T. Fisher, Brit.); *Il Delito di Giovanni Episcopo* (*Le crime de Giovanni Episcopo*, A. Lattuada, It.); *Maclovia* E. Fernandez, Mex.); *Rawhide* (*L'attaque de la malle-poste*, H. Hathaway, Am.); *Mad Wednesday* (*Oh ! quel mercredi*, P. Sturges, Am.); *That Forsyle Woman* (*La dynastie des Forsyte*, C. Bennett, Am.); *Seul dans Paris* (H. Bromberger, Fr.); *La Maison Bonnadieu* C. Rim, Fr.); *Le voyage en Amérique* (H. Lavorel, Fr.); *Rio Grande* (J. Ford, Am.); *Une histoire d'amour* (G. Lefranc, Fr.); *Un lopin de terre* (F. Ban, Hong.); *The Wooden Horse* (*Le cheval de bois*, J. Lee, Brit.); *La terre... cette inconnue* (E. et A. Lamotte, Am.).

Ont obtenu 1 point : *Dial 1119* (*Les Ames nues*, G. Mayer, Am.); *Embusch* (*Embuscade*, S. Wood, Am.); *Desiderio* (*La proie du désir*, R. Rossellini et M. Pagliero, It.); *The Thief of Venise* (*Le voleur de Venise*, J. Brahm, It.); *Kiss To-Morrow Goodbye* (*Le fauve en liberté*, G. Douglas, Am.); *Wild Harvest* (*Les corsaires de la terre*, T. Garnett, Am.); *Edge of Doom* (*La marche à l'enfer*, M. Robson, Am.); *Johny Allegro* (*L'homme de main*, T. Tezlaff, Am.); *On A Island With You* (*Dans une île avec vous*, R. Thorpe, Am.); *Cheapper by Dozen* (*13 à la douzaine*, W. Lang, Am.); *Destination Moon* (*Destination... Lune !* I. Pichel, Am.); *Port of New York* (*Brigade des stupéfiants*, L. Benedeck, Am.); *Bright Leaf* (*Le Roi du tabac*, M. Curtiz, Am.); *Trapped* (*Le traquenard*, R. Fleisher, Am.); *One Way Street* (*L'impasse maudite*, H. Fregonèse, Am.); *Harvey* (H. Koster, Am.); *The Plunderers* (*Les Pillards*, J. Kane, Am.); *Three Little Words* (*Trois petits mots*, R. Thorpe, Am.); *Words and Music* (*Ma vie est une chanson*, N. Taurog, Am.); *A Ticket to Tomahawk* (*Le Petit Train du Far West*, R. Sale, Am.); *Three Secrets* (*Secrets de femmes*, R. Wise, Am.); *Typhoon* (*Typhon*, L. King, Am.); *Annie Get your Gun* (*Annie, la reine du cirque*, G. Sidney, Am.); *Un grand patron* (Y. Ciampi, Fr.); *Monsieur Fabre* (M. Diamant-Berger, Fr.); *Clara de Montargis* (H. Decoin, Fr.); *Napoléon Bonaparte* (J. Tedesco, Fr.).

Réflexions sur le referendum

Ces résultats appelleraient de nombreux commentaires. Il serait particulièrement intéressant d'établir des rapports entre la place obtenue par ces films et leurs résultats financiers. Nous espérons pouvoir établir ces rapports dans un prochain numéro. Nous nous contenterons pour l'instant d'un certain nombre de remarques. — Dans les treize premiers films cités (ceux qui ont obtenu au moins 20 points) il y a 4 films américains, 4 films italiens, 3 films français, 1 film mexicain et 1 film suédois, mais cela ne prouve pas grand chose, étant donné les différences entre le nombre des films présentés par nation (U.S.A. : 207, France : 114; Italie : 23; Mexique : 8; Suède : 4).

— Il faut noter que la liste sur laquelle a été établie ce référendum ne correspond qu'à l'exploitation parisienne et non à l'ensemble de l'exploitation française.

— *Cronaca di un amore* et *A Walk in the Sun*, quoiqu'honorablement placés, auraient sans doute obtenu de meilleures places si leur présentation n'avait été quasi clandestine (l'un quinze jours en plein été, l'autre deux semaines en V.O. sans publicité et affublé d'un titre stupide), ce qui fait que nombre de nos collaborateurs n'ont point vu ces deux films.

— Le classement des films français, d'après ces résultats, s'établirait comme suit : 1. *Le Journal d'un Curé de campagne;* 2. *Edouard et Caroline;* 3. *Les miracles n'ont lieu qu'une fois;* 4. *La course de taureaux;* 5. *Les Amants de Brasmort* et *Les premières armes;* 7. *Juliette ou la clef des songes.*

— Pour mémoire, signalons que *The River* est considéré comme un film américain. On sait toutefois qu'il a été produit par un Irlandais, tourné par deux Français et une équipe technique indienne et qu'il est tiré d'un roman anglais. C'est peut-être le premier exemple d'un film *international.*

M. Kléber Haedens et *Le Fleuve*

Il serait dommage que les lecteurs des CAHIERS qui ne lisent point FRANCE-DIMANCHE fussent privés de l'opinion de M. Kléber Haedens sur *Le Fleuve.* Nous pouvons sembler, en la publiant, lui faire beaucoup d'honneur, mais c'est qu'au-delà de la pensée cinématographique de M. Kléber Haedens, le phénomène a une certaine importance. Qu'un journal du tirage de FRANCE-DIMANCHE répande sur le cinéma des jugements de cette nature mérite tout de même une attention qui dépasse la personnalité de l'auteur. Aussi bien les CAHIERS se proposent-ils d'ouvrir prochainement une grande enquête sur la situation de la Critique Cinématographique.

Pourtant M. Kléber Haedens, par ailleurs critique littéraire et romancier de talent, ne fait point ici une incursion exceptionnelle dans un domaine qui lui serait particulièrement fermé. Il fait même partie du Jury du Prix Louis Delluc et a, par conséquent, jugé avec ses confrères que nul film ne méritait en 1951 cette récompense. On frémit à penser que si *Le Fleuve* était une production française, il l'eut jugée à cette aulne.

On pourrait peut-être défendre M. Haedens en lui accordant le bénéfice de l'ironie, supposer que, devant l'avalanche de compliments adressés au *Fleuve,* il ait voulu renverser la vapeur sans être dupe lui-même d'une charge un peu grosse ; hélas, les multiples erreurs *de fait* que l'on peut relever dans cet article (voir les notes qui suivent ce texte) plaident plutôt en faveur de l'ignorance et du mauvais goût.

Voici donc d'abord de larges extraits de cet article :

« *Dans une de ces confrontations périodiques qui opposent le cinéma à la littérature, la littérature vient encore une fois, cette semaine, de remporter une confortable victoire. Les écrans offrent, en effet, un grand film, très spectaculaire, intitulé* Le Fleuve, *tandis que la librairie remet en circulation un petit roman très discret, également intitulé « Le Fleuve » et dont, précisément, le film est tiré.*

Le film, bien qu'il soit fort américain (1), *a pour metteur en scène notre fameux compatriote Jean Renoir, et il a obtenu, l'an dernier, le Premier Prix international de la Biennale de Venise. Les techniciens d'Hollywood ont été transportés en grande pompe sur les bords du Gange* (2) *(puisque l'action se passe aux Indes) et l'on a pris la peine de construire une usine entière* (3) *dans l'unique et généreux dessein de nous montrer ce que peut faire le « Technicolor »* (4) *lorsqu'il s'occupe du printemps hindou.*

On ne peut pas dire que le résultat soit mauvais. Il est simplement long, lent et passablement ennuyeux. Les cinéastes américains (5), *en effet, n'ont pu résister à la tentation de filmer l'Inde. Nous les surprenons donc en pleine orgie de pittoresque oriental, avec danses plus ou moins sacrées, fêtes rituelles, charmeurs de serpents, escaliers sur les bords du Gange, musiques lancinantes* (6), *cris indigènes, arbres jaunes et fleurs écarlates. Tout cela n'est pas fait sans goût, mais le documentaire qui vient sans cesse interrompre le récit, finit par le morceler à l'excès et par l'écraser sous une formidable collection de cartes postales géantes* (7). *Le cinéma fait alors penser à un milliardaire qui n'aurait jamais mangé à sa faim. Il se précipite au buffet et s'offre un monstrueux balthazar de sons et de couleurs, sous l'œil insatiable de la caméra* (8). Le Fleuve *raconte l'histoire de trois demoiselles qui sentent s'éveiller leur sensualité au voisinage d'un jeune officier américain, le captain John. L'une de ces demoiselles est une métisse et voici le problème des races qui fait son entrée dans le scénario. Le captain John a perdu une jambe à la guerre. A nous le complexe d'infériorité ! Un autre John, celui-là fort décati, passe son temps à tenir des propos philosophiques, nous expliquant, par exemple, qu'il faut savoir se contenter de peu, que la plus belle chose du monde est la naissance d'une petite souris et autres calembredaines de ce genre qui portent à son comble la niaiserie de l'intellectualisme hollywoodien* (9). *On retrouve aussi la mère classique du cinéma américain avec ses beaux cheveux grisonnants peignés en auréole, son sourire empreint de douceur et de gravité, son indulgente sagesse non dépourvue de fermeté. Et pendant ce temps nos trois demoiselles galopent comme des biches autour de leur bel officier... Lorsqu'on vient de voir le film, on est surpris par la fraîcheur, l'humour et la finesse du livre qui l'a inspiré... Les deux personnages principaux sont Harriett et le merveilleux petit garçon Bogey que le cinéma délaisse un peu trop. Il offrait pourtant une fantaisie originale ce Bogey qui ne veut pas de jouets pour Noël, enterre ses soldats de plomb, se fiche éperdument de son père, de sa mère, de ses sœurs, de la gouvernante, des voisins, du captain John et du Gange par-dessus le marché, menant une existence prodigieusement individuelle, dissimulant avec une hauteur farouche ses plaies et ses blessures, tripatouillant des cobras, et s'en allant mourir tout seul, sans un cri, sans un mot, au cœur d'une forêt de bambous, tout bleu sous la morsure fatale du serpent. Le cinéma a négligé cet étonnant personnage* (10) *au bénéfice d'une ravissante danseuse hindoue, qui doit avoir beaucoup de succès dans les music-halls de Calcutta* (11). *A propos, on vient de disputer le championnat de tennis des Indes. Il a été gagné par un Suédois. Miss Rumer Godden nous donne aussi une image très séduisante d'Harriett à qui le cinéma enlève la meilleure part de son humour. Harriett qui se promène encore entre les déclinaisons latines et l'huile de foie de morue, qui écrit des contes sur les grenouilles et reçoit des chèques roses des journaux du Bengale, Harriett qui grandit « bon gré mal gré », promène sa robe tachée de jujube, tient des propos de cynisme et de songe, annexe pour son plaisir personnel un arbre appelé « millingtona » et pavoise son étrange figure aux couleurs crémeuses des fleurs qui sont tombées sur ses joues. Miss Rumer Godden, beaucoup mieux que le cinéma, sait recréer la lenteur même des jours qui passent* (12) *et le monde des enfants entoure mystérieusement celui des grandes personnes, si près, si loin.*

Le générique du film nous affirme, comme nous l'avons dit plus haut, que la mise en scène est de Jean Renoir. Or, on ne retrouve rien du tempérament de Renoir (13) *dans ce reportage conventionnel qui témoigne seulement des laborieux progrès du « Technicolor ». Mais aussi longtemps que les auteurs de films ne pourront pas inventer leurs couleurs et connaître les périodes rouges, vertes, jaunes ou noires, comme Picasso a connu sa période bleue, c'est aux écrivains et aux peintres que nous demandons les vraies images du monde, celles que la machine impitoyable ne pourra jamais saisir et, réellement, transfigurer* (14). »

Notes

(1) Point d'exclamation.

(2) M. Kléber Haedens ne s'est sans doute pas aperçu de la présence d'un autre de ses compatriotes au générique du *Fleuve*, un certain Claude Renoir, responsable des images. On jugera si,

dans un film comme *Le Fleuve*, l'équipe technique, dont le metteur en scène et le chef opérateur sont français (ce dernier n'ayant jamais travaillé en Amérique) a été « transportée en grande pompe de Hollywood » comme pour les extérieurs d'un western en Technicolor. Ajoutons que la moitié de l'équipe technique recrutée sur place était indienne et, pour ceux que ce détail étonnerait, que les Indes, second producteur du m o n d e, tournent 240 films par an. M. Kléber Haedens ignore aussi, sans doute, que le producteur du *Fleuve* est un indépendant (un fleuriste en gros de Los Angelès : Kenneth Mac Eldowney) et non pas les Artistes Associés qui ne sont que distributeurs du film.

(3) Allusion inintelligible et en tous cas démente. S'il s'agit de l'usine de jute figurant dans le film, il doit en exister aux Indes, sans qu'il soit besoin d'en construire exprès. Si Kléber Haedens veut parler d'une usine de développement pour technicolor, il ignore ce que tout le monde connaît, à savoir que la pellicule a été développée au fur et à mesure à Londres. (Cf article de Cl. Renoir dans notre N° 8.) Quant aux laboratoires pour le tirage des essais, évidemment indispensables au travail quotidien, qu'ont-ils de commun avec une usine, même s'ils ont été installés spécialement à proximité des lieux de tournage ?

(4) Kléber Haedens parle du technicolor comme s'il n'en existait qu'une variété de type américain. Sous ce rapport, *Le Fleuve* est un film anglais qui n'a rien à voir avec les méthodes et le goût des laboratoires américains.

(5) Voir note 2.

(6) On n'a pas assez remarqué l'intelligence de la musique du *Fleuve*, simplement et puissamment construite sur l'alternance du thème occidental de *L'Invitation à la Valse* et de la musique hindoue.

(7) Toute glose affaiblirait ce passage.

(8) Depuis certains Griffith et Chaplin, le cinéma n'a pas connu de films plus pudiques. La splendeur pittoresque de quelques passages n'est en somme que le contrepoint jamais développé d'un récit tout en litotes morales.

(9) Voir article de Maurice Schérer (numéro 8 des CAHIERS).

(10) Voir la lettre-poème de Dudley Nichols (numéro 8 des CAHIERS).

(11) Effet de style facile mais difficilement pardonnable sous la plume d'un « lettré ». Kléber Haedens peut ignorer qu'il n'y a *pas* de music-hall à Calcutta (juste quelques bars européens avec — rarement — des attractions de style occidental, mais absolument rien qui puisse ressembler à un music-hall), mais devrait savoir que la danse est aux Indes une discipline sacrée, qu'elle s'apprend selon certaines règles traditionnelles, qu'elle s'accompagne d'une certaine éducation spirituelle — *tous* ses gestes et figures ont une signification religieuse — et que l'hypothèse d'une danseuse hindoue authentique, comme c'est le cas de Radha, s'exhibant dans un music-hall est tout simplement absurde.

(12) La moins admirable des qualités du *Fleuve* n'est pas l'aisance et la rigueur avec lesquelles Renoir sait rendre la temporalité verbale du récit. les effets de montage n'y sont jamais descriptifs, ils racontent une action *au fréquentatif anglais*. Ainsi, par exemple, de l'admirable séquence des cerfs-volants qui, en quelques images et quelques secondes, condense le plaisir des jours et des jeux.

(13) Voir articles de Maurice Schérer (numéro 8 des CAHIERS).

(14) De tels propos sur le cinéma en général et la couleur en particulier classent leur auteur. Quand on traite le cinéma de « machine impitoyable qui ne pourra jamais saisir et réellement transfigurer le monde », il n'y a qu'à tirer l'échelle des valeurs critiques. M. Kléber Haedens est un homme jeune, mais il pense au fond le cinéma comme Anatole France et Georges Duhamel. Du moins ce dernier n'est-il pas chargé d'attribuer un prix Delluc. Comparer la couleur cinématographique à celle des peintres et souhaiter sa libération par rapport à la réalité, c'est commettre le plus irrémédiable contre-sens. La couleur au cinéma (le dessin animé étant réservé) ne peut et ne doit être, comme le mouvement, comme le son et un jour le relief, qu'un surcroît de réalisme. Penser le contraire, c'est en être resté à l'avant-garde de 1924 et au montage rapide. Jean et Claude Renoir qui ont quelque raison de savoir ce que c'est que la peinture et quelques autres de mieux connaître le cinéma que Kléber Haedens ne s'y sont, pour notre plaisir, pas trompé.

LETTRE DE NEW YORK

par

HERMAN G. WEINBERG

New York, février 1952.

Trois des derniers films présentés à New York s'élèvent au-dessus du niveau moyen de la production hollywoodienne encore qu'un seul des trois ait été, à proprement parler, tourné à Hollywood : *Death of A Salesman.* Mais l'esprit hollywoodien reste identique hors de ses murs, que ce soit à Sarasota (Floride), où de Mille a tourné *The Greatest Show on Earth*, un grand film sur le cirque, ou sur les côtes d'Espagne où Albert Lewin a réalisé l'ahurissant *Pandora and The Flying Dutchman.* Seul *Death of A Salesman,* porté à l'écran d'après une pièce à succès d'Arthur Miller peut se discuter sur le plan de l'art du film.

Je sais qu'il n'y a eu en France qu'une seule représentation de la pièce d'Arthur Miller, mais si sa réalisation parisienne était aussi bonne que l'américaine, les admirateurs de cette forte étude de la petite bourgeoisie américaine seront sans doute heureux d'apprendre que le film lui est fidèle et que le passage à l'écran n'en a pas atténué la vigueur comme cela arrive le plus souvent. Ce fut le cas dernièrement pour *Detective Story.* L'analyse minutieuse de l'existence d'un commis-voyageur vieilli, las et déçu qui a toujours vécu en se raccrochant à des fausses illusions et à un faux optimisme, est faite de façon honnête et incisive. Le procédé du retour en arrière est utilisé pour conter une grande partie de l'histoire, et les passages du présent au passé ou de l'allégorie à la réalité sont tournés sans changement de plan, la caméra panoramiquant simplement vers la gauche ou la droite de l'un à l'autre, comme si la continuité des faits était ininterrompue. Ce procédé, qui fait un large emploi du « monologue intérieur » dont James Joyce nous fournit le premier exemple dans *Ulysse* et que reprit plus tard Eisenstein dans le scénario non réalisé d'*An American Tragedy,* trouve ici sa première application intégrale à l'écran (1). Ce que Laslo Benedeck a fait lui aurait sans doute valu l'approbation d'Eisenstein lui-même. L'avant-dernière scène qui nous montre le héros obsédé par le récit de la découverte par son frère de fabuleuses mines de diamant fonçant en voiture dans la nuit (il va se suicider pour que sa famille touche l'assurance) et voyant les lumières de la rue se transformer en diamants

(1) Sjoberg a employé à plusieurs reprises le même procédé dans *Mademoiselle Julie.*

éblouissants constitue un passage tout à fait digne également d'Eisenstein. Tant par la nouveauté quasi révolutionnaire de sa technique que par sa scrupuleuse honnêteté, *Death of A Salesman* représente un des sommets de la production hollywoodienne et, à moins que le personnage du commis-voyageur tel que nous le connaissons ici ne déconcerte par trop le spectateur européen, devrait remporter un grand succès à l'étranger. Aux Etats-Unis les films à thèmes pessimistes sont invariablement des fours (cf. *La Foule* de King Vidor). C'est pourquoi on attend avec curiosité la sortie de ce film.

Cecil B. de Mille, lui, ne court sa chance que sur les thèmes les plus optimistes, qu'ils proviennent de la Bible ou de la vie contemporaine. Un « de Mille » doit faire de l'argent et ne pas prêter à confusion. *The Greatest Show on Earth* demeure fidèle à ce principe : cet hommage aux frères Ringling et au cirque de Barnum et de Baily est une grande « machine » en technicolor, éblouissante et extravagante à propos de la rivalité entre deux filles et deux garçons, tous quatre enfants de la balle. L'histoire est sans cesse coupée par des numéros de cirque très spectaculaires. La plupart de ces morceaux de bravoure ont pourtant déjà été faits et en général mieux : le numéro de trapèze aérien ne surpasse pas celui de *Variétés* de Dupont même en ce qui concerne le « suspense », la catastrophe ferroviaire ne vaut pas celle des *Espions* de Fritz Lang. Le moment le plus dramatique du film est celui où la fille de cirque découvre que si son amant feint de ne plus l'aimer c'est parce qu'il a un bras paralysé et ne veut pas qu'elle se sacrifie pour lui. Une scène similaire existe dans *Folies de Femmes* de Stroheim (la scène dans le hall de l'hôtel entre Miss Dupont et l'officier américain amputé des deux bras) qui la traita de façon moins larmoyante. Dans *The Greatest Show*, pour être sûr que le spectateur ne s'y trompe pas, quand la fille enlevant une couverture découvre le bras paralysé elle le *dit* également à haute voix de la façon la moins équivoque. Cela suffit pour donner des frissons. Il y a également l'histoire secondaire d'un chirurgien célèbre qui tue sa fiancée et se réfugie dans le cirque sous le masque d'un clown. Il est « l'homme au cœur d'or ». Troisième thème : les joueurs malhonnêtes qui vivent en parasite au cirque. Et par dessus le marché, l'accident de chemin de fer déjà nommé ! Le but semble avoir été d'en donner au spectateur pour son argent. L'ennui c'est que, si vous aimez le cirque (ce qui n'est pas mon cas) on ne voit pas grand'chose des numéros de cirque à part pour celui du trapèze volant. La multiplicité des histoires paraît avoir égaré les auteurs et leur a fait oublier que la raison d'être d'un film sur le cirque est de montrer des numéros de cirque *de près* et non pas par de lointaines vues d'ensemble. Cependant c'est le genre exact de film qui plaira au grand public et comme il a été réalisé pour lui il atteindra son but. Il n'est pas jusqu'à son « sentimentalisme » en apparence outré qui ne s'accorde en fin de compte avec l'ambiance « cirque » légendairement peuplée de « paillasses » dont le cœur se brise sous les paillettes. « Du pain et des jeux » disaient les Romains. La formule est toujours valable.

Pandora and the Flying Dutchman (1), que les New Yorkais découvrent après les Parisiens, écrit et dirigé par Albert Lewin se réclame de l'Art avec un grand A (comme *The Moon and Six pense* et *Le Portrait de Dorian Gray*).

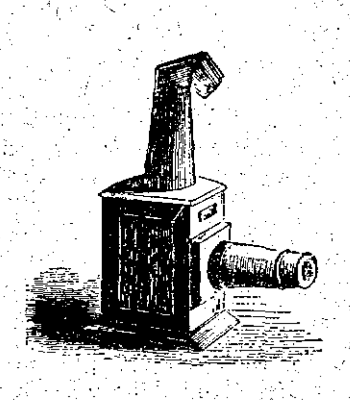
---

(1) Voir la critique de ce film dans notre numéro 6.

On ne peut que féliciter Lewin de cette ambition. La plupart des réalisateurs américains n'essayent même pas de l'avoir. Mais ici le scénario fourni par Lewin-auteur à Lewin-réalisateur met Lewin-producteur dans l'impossibilité de produire une œuvre majeure. L'erreur initiale est d'avoir mélangé deux légendes qui n'ont rien de commun. La seconde erreur est de lier tout cela par un dialogue ampoulé qui se veut profond et qui en définitive ne signifie absolument rien. Enfin la troisième et plus grave erreur est d'avoir mis en scène le tout de façon à ce que l'on ne puisse jamais croire aux personnages ni à ce qu'ils disent. Les longs emprunts au prétendu journal du Hollandais volant, a Shakespeare et à Omar Kayan plus les propos philosophiques ahurissants de Lewin lui-même appellent au bout d'une heure la boisson rafraîchissante et la compresse froide sur le front. Lewin a pourtant le sens de la composition et de l'image saisissante. Le petit village de pêcheur espagnol est merveilleusement photographié en tons doux et chaud ainsi qu'Ava Gardner (la femme fatale) qui « prend » admirablement le technicolor.

Il y a surtout la scène où elle nage, nue, vers le yatch mystérieux ancré dans la baie. Hélas ! la censure (américaine ou autre) étant ce qu'elle est nous ne voyons d'Ava Gardner que son ravissant visage et ses épaules. A peine a-t-elle mis le pied sur le pont qu'elle découvre une bâche pour s'en faire un peignoir bien venu. Pitié ! Un plan, un *seul* plan, d'Ava Gardner, debout sur le pont dans cette nuit tropicale baignée de lune... et sans peignoir eut suffi pour rendre *Pandora* inoubliable. Ainsi à la souffrance intellectuelle que provoque le film s'ajoute celle de la frustation de cette scène. C'en est trop.

HERMAN G. WEINBERG



LETTRE DE BÉNARÈS

par

ALBERT BEGUIN

De retour des Indes, Albert Beguin, directeur de la revue Esprit, *a bien voulu nous confier ses impressions sur le cinéma Indien.*

L'Inde est, paraît-il, le second pays producteur de films, tout de suite après les Etats-Unis. Mais comment se fait-il que cette production soit à peu près inconnue en Europe ? Une première explication peut être suggérée : la consommation intérieure suffit amplement, dans ce pays de quatre cent millions d'habitants, à rendre très profitable l'industrie cinématographique, et de plus, il faudrait faire doubler à grands frais des films dont le texte est en hindi, en ourdou ou en tamoul. Mais ces raisons économiques ne suffiraient pas, si les bandes indiennes étaient d'une telle qualité qu'elles puissent susciter une demande de l'étranger. Il y a donc autre chose, qui est tout simplement le niveau de l'art cinématographique indien.

J'ai vainement cherché à voir, au cours d'un voyage de quelques semaines, l'un de ces films « mythologiques » dont on m'avait parlé. De lourdes statues de dieux — ceux du panthéon hindou, avec leurs têtes de singe, d'éléphant, de taureaux, leurs bras multiples et leurs danses sacrées — s'animent, quittent le sol, montent dans un ciel où elles mènent l'existence agitée et séduisante des divinités les plus anthropomorphiques qu'ait inventées l'imagination religieuse. Il a fallu me contenter de l'autre école du cinéma indien, celle que l'on appelle « réaliste » ou « sociale ». On m'avait vivement recommandé un film intitulé *Awara,* qui passe en ce moment dans toutes les salles de la péninsule, et que j'ai vu attirer des foules aussi bien dans les Etats princiers du Nord, où personne ne sait lire, que sur la côte de Malabar, où les électeurs, élèves des écoles chrétiennes, viennent de voter en masse à gauche.

Le film, comme tous ceux qu'on fait ici, dure plus de trois heures et demie. Son « réalisme » n'a rien à voir avec le « vérisme » italien, qui trouverait pourtant, dans l'innombrable humanité indienne, dans sa variété raciale et ses contrastes sociaux, une matière plus riche qu'en aucun autre pays. Le thème évoque d'assez près le bon vieux drame social style Montéhus et le genre *Bâtard et fille-mère.* Il s'agit d'un enfant que son père croit être le fruit d'un adultère de sa femme — adultère d'ailleurs involontaire : la malheureuse, en effet, a été enlevée par un bandit qui l'a gardée deux jours dans un sombre repaire souterrain, mais sans abuser d'elle. Jetée à la rue par le mari soupçonneux, elle tombe, avec le gosse, dans la plus noire misère. L'enfant grandit, traité en bâtard par ses cruels condisciples. Il ne peut manquer de se trouver un jour, mais sans le savoir, en face de son père. Comme on s'y attendait, il se met à voler pour secourir sa pauvre maman. Un enchaînement fatal le fera glisser de plus en plus bas et, tombé aux mains d'une

bande d'escrocs (bien entendu, le chef en est le ravisseur de sa mère), il apprend le métier, commet des crimes, est arrêté. Devant les juges, une charmante avocate, qui ne peut qu'avoir été jadis sa compagne de jeux, fait convoquer les parents et leur révèle la vérité dans une scène hautement pathétique.

Je passe, dans ce résumé, une foule de circonstances, de quiproquos et de reconnaissances soudaines, qui composait une trame aussi conventionnelle que possible. Conventionnels aussi, le décor et le jeu des acteurs. On ne fait pas mieux en fait d'intérieurs luxueux, au début du film. Tout est argent, cristal, tapis, bronzes, dans la somptueuse demeure des parents. Et en contraste, les quartiers de misère ont je ne sais quoi de londonien : curieux, n'est-ce pas, qu'on n'ait pas tourné dans l'Inde ces spectacles de la détresse humaine.. Le ravisseur est vraiment le traître de mélodrame ; moustaches en pointe et blanc des yeux étincelant où roule une prunelle noire, on sait d'emblée à qui on a affaire. Les scènes d'amour sont d'une sensualité à faire interdire le film aux moins de seize ans dans n'importe quel pays. Les expressions de la douleur atteignent à une intensité prodigieuse : jetée hors de son luxueux palais, l'épouse soupçonnée se roule à n'en plus finir sur les pavés où s'abat une pluie de mousson. Elle hurle, s'asseoit pour jeter autour d'elle un regard qu'hallucine l'épouvante, puis retombe, la chevelure flottant dans l'inondation qui gagne la rue.

Mais ce délire pathétique s'interrompt tout à coup et, sans que le scénariste prenne la peine de justifier une syncope aussi surprenante, on voit apparaître sur l'écran des pêcheurs de Malabar qui rentrent dans la lumière d'un soir tout fondant, et chantent des airs folkloriques. Ou bien, dans les reflets d'un soleil plus couchant que nature, des silhouettes de girls se profilent sur une ligne de collines, pour une danse fort suggestive. Ainsi se mèle à la tragédie et à la prédication sociale une note du plus pur *Brooklyn*. Un seul principe semble présider à cet art : épuiser tous les genres, faire alterner tous les styles, n'omettre rien de ce que le public a jamais pu voir au cinéma et désire probablement retrouver. Et le public se montre content. Mais l'Inde, cependant, n'a rien exprimé ni de son âme profonde, ni de son terrible drame présent, ni de cette beauté humaine qui rend plus déchirante encore son effrayante misère. Ce « réalisme » ignore toute réalité autant que tout art, des véritables problèmes sociaux, tels qu'ils se posent dans l'Inde. La pauvreté d'un art trahit ici un mensonge profitable.

On m'a décrit une autre bande, que je n'ai pu voir et qui, parmi des centaines de films semblables, eût été bien singulier à connaître. C'est une version des *Misérables*, qui se passe dans l'Inde d'aujourd'hui et où les épisodes révolutionnaires sont remplacés par des scènes de la Libération de 1947. Il a fallu conserver le décor des égoûts, peu familier aux spectateurs de villes sans canalisation, et aussi le personnage de l'évêque, bizarrement inséré dans une réalité tout hindoue. Mais qu'importe l'invraisemblance aux yeux de cinéastes dont le premier mobile semble être un total mépris de leur propre peuple ? Ce peuple, cependant, court aux films américains ou, de préférence, aux films soviétiques, les seuls qui soient doublés en hindi ou en tamoul. Il y trouve peut-être une *réponse* plus valable à ses inquiétudes.

ALBERT BEGUIN

NOUVELLES DU CINÉMA

FRANCE

• Aux studios de Boulogne, André Cayatte continuera jusqu'à fin mars la réalisation de *Nous sommes tous des assassins.* Le scénario et l'adaptation sont de Charles Spaak et André Cayatte, les dialogues de Charles Spaak, les images de Jean Bourgoin. L'interprétation comprend un très grand nombre de petits rôles et réunit les noms suivants : Poujouly, Mouloudji, Raymond Pellegrin, Jacqueline Pierreux, Balpetré, Marcel Perès, Paul Frankœur, Claude Laydu, Jean-Pierre Grenier, Louis Seigner, André Reybaz, Jacques Morel, Jean-Marc Tennberg, Yvonne de Bray, Sylvie, Line Noro, Guy Decomble, Lucien Nat, Henri Crémieux, Benoite Lab, Anouk Ferjac, Louis Arbessier, Georges Tabet, Solange Sicard. Le film compte deux versions : française et italienne. Dans la version italienne, tous les acteurs seront doublés à l'exception de Jacqueline Pierreux et Jean-Pierre Grenier dont les rôles sont tenus par Yvonne Sanson et Amedéo Nazarri.

• Pierre Barillet et Jean-Pierre Grédy participent à l'adaptation et au dialogue de *Belles de nuit,* titre finalement choisi du prochain film de René Clair. D'autre part, Bernard Lajarrige sera le partenaire de Gérard Philipe.

• *Les sept péchés capitaux* seront huit. En effet, un nouveau péché — sur lequel plane le plus grand secret — a été découvert par René Wheeler (scénario), confié à Georges Lacombe (réalisation) et interprété par Gérard Philippe.

• *Adorables créatures,* le prochain film de Christian-Jaque, aura une distribution de choix : Marlène Dietrich (dont ce sera le premier film en France depuis *Martin Roumagnac*), Danielle Darrieux, Renée Faure, Martine Carol et Daniel Gélin.

Christian-Jaque s'attaquerait ensuite à une nouvelle version de « Mathias Sandorf », de Jules Verne.

• En mars, Marcello Pagliero commence à Paris et à Nice la réalisation de *La Putain respectueuse.* Adaptation et dialogues de Jean-Paul Sartre, Marcello Pagliero, Jacques-Laurent Bost et Alexandre Astruc. Nouvel acteur engagé : Walber Bryant, étudiant noir à la Cité Universitaire, découvert par Pagliero. Les images seront de Shuftan et les décors de Colasson, d'après des maquettes originales d'Eugène Lourié.

• Depuis février, Yves Allégret a commencé *La jeune folle.* Il a choisi Henri Vidal et Jean Debucourt pour entourer Danielle Delorme. Roger Hubert est directeur de la photographie, Trauner décorateur. Après quelques semaines d'extérieurs en Irlande, le film se continue à Paris, en studio.





A gauche : Jean-Michel Rankovitch dans *Un inconnu est mort* de Jean Tronquet. A droite : Mouloudji et Claude Laydu dans *Nous sommes tous des assassins* que tourne André Cayatte.

ITALIE

• Le premier tour de manivelle de *Roméo et Juliette,* de Renato Castellani, est prévu pour mars.

• Aldo Vergano a terminé *Amour rouge,* avec Massimo Serato et Marina Berti.

• A Milan, du 19 au 23 mars, se tiendra le Congrès International de la Presse, de la Cinématographie et de la Radio pour enfants, sous le haut patronage de l'U.N.E.S.C.O.

• Césare Zavattini vient d'écrire *Vero,* un scénario en huit épisodes. On ne sait encore quel en sera le réalisateur.

• Jules Dassin viendrait en Italie tourner *Nuits de la solitude,* d'après un sujet de Pirro, Solinas et Sergio Amidei.

• Michelangelo Antonioni poursuit activement la préparation de son film *Il nostri figli* (*Nos enfants*). Il fait un voyage d'études à Londres et à Paris.

• Le film teinté connaît une nouvelle vogue à Rome depuis que Luciano Emmer a réalisé trois courts métrages sur des estampes de Hogarth : *Le mariage à la mode* en rose, *La carrière du libertin* en jaune, *La carrière d'une courtisane* en vert. Prochainement, Luciano Emmer va tourner une série de documentaires sur Léonard de Vinci avec l'aide de Roman Vlad pour la musique et d'Aldous Huxley pour le commentaire.

• La Biennale de Venise fêtera, en 1952, le vingtième anniversaire de sa création. L'exposition d'art cinématographique sera accompagnée de plusieurs manifestations telles que l'Exposition du Film scientifique et du Documentaire d'art, le Festival international du film pour enfants, l'Exposition du Livre et du Périodique cinématographique.

• Roberto Rossellini a terminé *Europe 51.* Il prépare maintenant, avec la collaboration d'Antonio Pierangeli, un nouveau film, *L'évadé,* dont la vedette sera le comique Toto.

• Eduardo de Filippo annonce un nouveau projet : *Oggi, domani sposi.* Le film sera composé de deux histoires. *Tonio,* d'après Guy de Maupassant, et *Gennarinello,* d'Eduardo de Filippo.

TCHECOSLOVAQUIE

• Jiri Trnka a commencé un film de marionnettes d'après de vieux contes tchèques d'Alois Jirasek. Ces contes retracent divers épisodes de la période la plus ancienne de l'histoire de la Tchécoslovaquie.

ETATS-UNIS

• Marlène Dietrich, Arthur Kennedy et Mel Ferrer sont les principaux interprètes de la nouvelle réalisation en technicolor de Fritz Lang : *Chuck-A-Luck.*

• Au printemps, William Wyler entreprendra la réalisation de *Roman Holiday.* Wyler a écrit lui même le scénario et les dialogues de ce film dont les extérieurs seront probablement tournés à Rome. Les interprètes ne sont pas encore choisis.

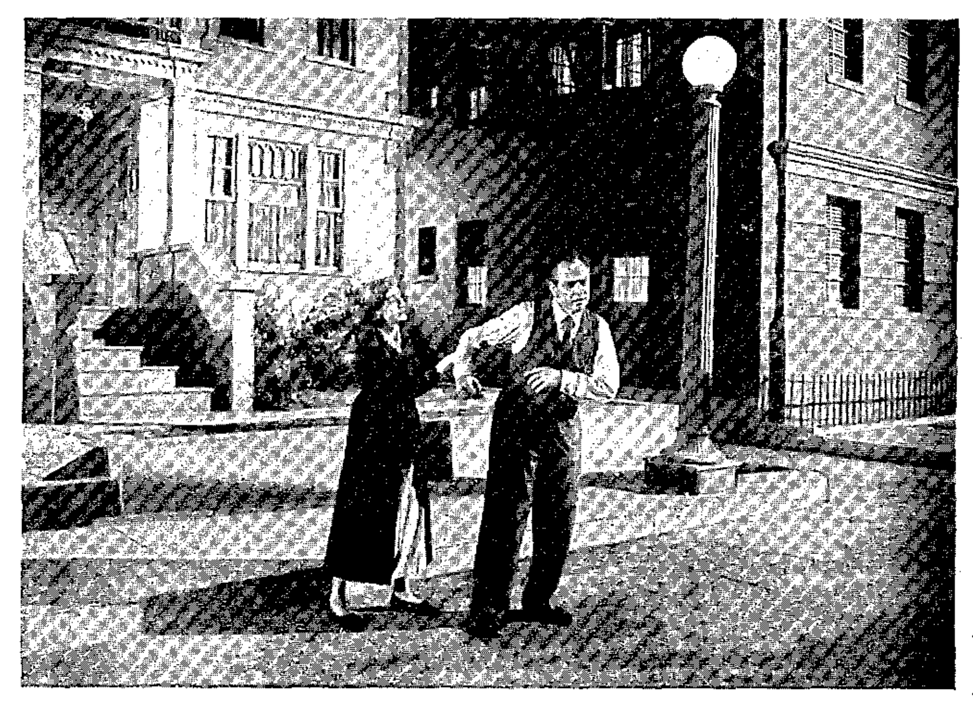
• L'Amérique semble apprécier de plus en plus les films dits « d'anticipation ». En effet, après *Destination... Moon* (*Destination, Lune !* d'Irving Pichel), *The « Thing » from another World* (*La « chose » d'un autre monde,* d'Howard Hawks), *The Day the Earth Stood Still* (*Le jour où la terre s'arrêta,* de Robert Wise) et *When Worlds collide* (*Le choc des mondes,* de Rudolph Maté, en technicolor, et qui sera présenté en France début mai), on annonce à Hollywood la prochaine réalisation d'un film en technicolor tiré de « La guerre des mondes », le célèbre roman de H.-G. Wells.

• Cécil B. de Mille dont le dernier film *The Greatest Show on Earth* connaît un grand succès en ce moment aux Etats-Unis, viendrait à Rome tourner un film colossal en technicolor sur *Hélène de Troie.*

• Howard Hawks a choisi Susan Hayward comme partenaire de Cary Grant pour *It's All in the Mind,* adaptation cinématographique de la pièce de Jean Bernard-Luc, *Le complexe de Philémon.*

• Walt Disney réalisera une nouvelle version de 20.000 *lieux sous les mers.* Cette production, qui sera tournée avec des acteurs réels, demande une préparation très soignée. Walt Disney n'a pas encore désigné l'acteur qui incarnera le célèbre capitaine Némo. Après 20.000 *lieux sous les mers,* Walt Disney aurait l'intention de produire *Don Quichotte,* un dessin animé de long métrage.

• *The Model and the Marriage Broker,* la dernière comédie de George Cukor, d'après un scénario de Charles Brackett et Walter Reisch, vient de sortir avec succès à New York. Elle est interprétée par Jeanne Crain, Thelma Ritter et Scott Brady.



Laslo Benedeck, *Death of A Salesman* : Fredric March et Mildred Dunnok.

• La vogue des films à sketchs, née en France et en Angleterre, semble gagner les Etats-Unis. Actuellement, on présente à New-York *It's a Big Country,* film à huit épisodes, avec Ethel Barrymore, George Murphy, Gary Cooper, Gene Kelly, Van Jonhson, Nancy Dars, Keefe Brasselle, Janet Leigh, Marjorie Main, Keenan Wynn, Lears Stone, James Withmore. En même temps, d'Hollywood, on annonce la réalisation prochaine de *Quintette,* un film d'Henry King, sur cinq histoires d'O. Henry. Deux épisodes sont prêts, *The Clarion Call* avec Richard Widmark et Dale Robertson, et *The Gift of the Magi,* avec Jeanne Crain.

• Ginger Rogers revient à l'écran dans *Topsy and Eva,* un film dont elle sera la vedette avec Betty Hutton. Le réalisateur n'est pas encore désigné.

• En mai, Preston Sturgers dirigera *Look Ma, I'm Dancin,* tiré d'une pièce musicale qui triompha à Broadway. Betty Hutton en sera l'interprète principale.

• Sait-on que *La Vallée des Castors, L'île des phoques, La terre cette inconnue* ont été d'abord réalisés en 16 mm., couleurs de Kodachrome, par un couple d'explorateurs, Alfred et Elma Milotte ? Walt Disney jugea ces films dignes d'être présentés dans les circuits commerciaux et en fit tirer des copies en 35 mm. technicolor.

• Au moment même où le Théâtre National de Belgique venait à Paris donner, avec le succès que l'on sait, une unique représentation de *Mort d'un commis voyageur,* d'Arthur Miller, à New-York le film de Laslo Benedeck *Death of A Salesman,* tiré de la pièce, constitue le grand événement de la saison cinématographique. Fredric March y fait une création exceptionnelle et figure dès maintenant parmi les candidats 1952 pour l'Oscar de l'interprétation. Il est entouré de Milfred Dunnok, Kevin Mac Carthy, Howard Smith et Cameron Mitchell.

• Voici les classements annuels établis par le National Board of Review of Motion Pictures valables pour 1951 :

Les dix meilleurs films américains :

1. *A Place in the Sun* (George Stevens) ; 2. *The Red Badge of Courage* (John Huston); 3. *An American in Paris*

(Vincente Minelli) 4. *Death of A Salesman* (Lazlo Benedek; 5. *Detective Story* (William Wyler) ; 6. *A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan); 7. *Decision Before Dawn* (Anatole Litvack); 8. *Strangers on a Train* (Alfred Hitchcock) ; 9. *Quo Vadis* (Mervyn Le Roy) ; 10. *Fourteen Hours* (Henry Hataway).

Les meilleurs films étrangers :

1. *Rashomon* (Akira Kurosawa) ; 2. *The River* (Jean Renoir) ; 3. *Miracolo a Milano* (Vittorio de Sica) ; 4. *Kon Tiki* ; 5. *The Browning Version* (Anthony Asquith).

Les meilleures interprétations :

Jan Sterling (*The Big Carnival*) et Richard Basehart (*Fourteen Hours*).

La meilleure réalisation : Akira Kurosawa (*Rashomon*).

Le meilleur scénario : T.E.B. Clarke (*The Lavender Hill Mob*).

• Elia Kazan va tourner *Mississippi Woman*, d'après un scénario de Tenessee Williams.

ALLEMAGNE

• Voici le nombre de films produits en Allemagne ces trois dernières années; en 1949, 55 films; en 1950, 83 films, et en 1951, 35 films. Ces chiffres révèlent un équilibre assez fantaisiste.

ANGLETERRE

• Voici le Box-Office 1951 des films qui ont réalisé les meilleures recettes en Angleterre : 1. *The Great Caruso* (Am.) ; 2. *Samson and Dalila* (Am.) ; 3. *Laughter in Paradise* (Brit.) ; 4. *Worm's Eve View* (Brit.) ; 5. *Cendrillon* (Am.) ; 6. *Captain Hornblower* (Am.).

Côté vedettes, Stewart Granger, Alec Guiness, Alan Ladd, Bob Hope et Virginia Mayo, Glynis Johns, Susan Hayward, Doris Day occupent les premières places du Box-Office.

• Alexandre Mackendrick, réalisateur de *L'Homme en blanc*, prépare *This Day is Ours*.

• Londres applaudit en ce moment *Encore*, tiré de plusieurs nouvelles de Somerset Maugham, suivant la formule de *Quartet* et de *Trio*. *Encore* se compose de trois histoires : *The Ant and The Grasshopper*, de Harold French, avec Roland Culver, Nigel Patrick, Charles Victor, Patricia Raine, Alison Legatt; *Winter Cruise* de Pat Jackson, avec Kay Walsh, John Laurie, Ronald Squire, Jacques François, Joan Harben; *Gigolo and Gigolette*, de Anthony Pelissier, avec Glynis Johns, Terence Morgan et Charles Goldner.

Méliès, père du Cinéma, fils de Jules Verne

J'ai encore dans mes oreilles le rire moqueur de Méliès. Il venait de me donner le manuscrit du synopsis de son *Voyage dans la lune* et j'avais fait allusion, avec une maladresse évidente, au roman de Jules Verne, grand fournisseur de merveilleux dans mon enfance.

— Mais il n'y a rien de commun entre *De la terre à la lune* et mon film... Il y a la lune, bien sûr, mais Jules Verne ne l'a pas inventée...

Le bon rire de Méliès n'effaçait pas à mes yeux le monde de Jules Verne, un monde « inventé », mais tellement réel qu'il était légitime pour un homme à caméra de s'y promener sans devoir se justifier.

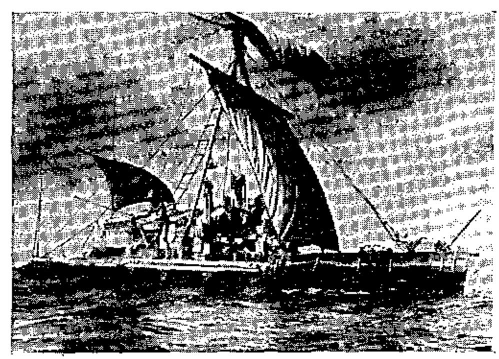
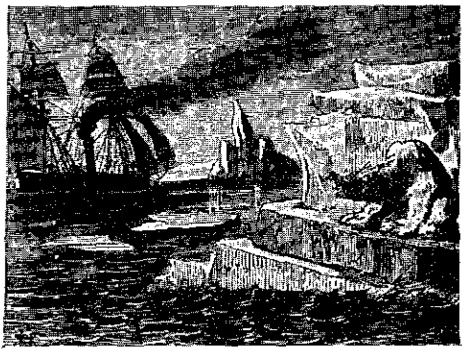
— Puis, ajouta Méliès, le scénario du *Voyage dans la lune* fut composé pour le cinéma, exclusivement...

Cela était vrai, au point que le film se passa entièrement de sous-titres et il fut parfaitement compris dans tous les pays.

L'orgueil aimable de Méliès ne peut pas escamoter les apports du Robert Houdin, du Musée Grévin, du Châtelet et de l'univers de Jules Verne. D'ailleurs, même sous les arbres du « château d'Orly » (comme il avait nommé la Maison de Retraite du Cinéma), Méliès avait entendu l'écho du monde qui l'appelait « le Jules Verne du cinéma ».

⁂

Méliès mourut, j'offris en vain à un grand éditeur ses « Mémoires » pour 2.000 francs. Orly fut bombardé, le silence se fit à nouveau sur le « créateur du spectacle cinématographique ».

Cette image du film *Kon Tiki* qui va bientôt sortir, n'est-elle pas involontairement dans le style de cette illustration de Gustave Doré pour « Conquête du Pôle » de Jules Verne ?

Aujourd'hui, il est plus aisé de se promener à travers son œuvre, en y découvrant sources et perspectives. Jules Verne revient comme un « leitmotiv », dès que Méliès quitte le fantastique de laboratoire pour le fantastique géographique ou sidéral. Il y a un air de famille entre les deux voyages dans la lune, même dans l'humour commun au livret au film. L'air de famille s'accentue quand nous regardons de près les illustrations de Verne et les dessins de Méliès. C'est plus qu'une rencontre...

Quoi qu'il en soit, plus encore que des ressemblances, je trouve en Méliès quelque chose de plus profond : il pense et imagine comme Jules Verne pense et imagine. L'astronomie de Méliès n'est pas plus sérieuse que celle de Verne. La question n'a jamais été la...

New York-Paris en automobile pourrait très bien sortir de Verne, ainsi que *Le Voyage à travers l'impossible*. Et *La Conquête du Pôle ?* Quoi de plus Jules Verne, depuis l'automabouloff — avion *et* sous-marin — jusqu'au pôle ? L'humour est plus accentué, certes, mais Jules Verne était loin d'en être dépourvu. Et *200.000 lieues sous les mers ?* Le « capitaine » Yves le Pêcheur n'a pas l'allure du capitaine Némo et l'imagination de Méliès s'éloigne du rationnel de Jules Verne. Mais nous sommes en famille. *L'homme aux mille inventions, Paris-Monte-Carlo en deux heures, Le tunnel sous la Manche, Voyage dans la Lune* appartiennent aussi à ce monde perdu qui était heureux de « créer, pour le plaisir », et dont Jules Verne et Georges Méliès sont les habitants illuminés.

L. D.

Notes

Notes écrites à l'occasion de l'Exposition « Jules Verne » de La Hune. Une filmographie des œuvres inspirées par Verne est à établir :

A la conquête de l'air (1901), de Ferdinand Zecca (Pathé).

Le voyage dans la lune (1902), de Georges Méliès (Star Film).

Viaje a la luna (1903), de Segundo de Chomon (Espagne).

Voyage of the Arctic (1903), de R. William Paul (Grande-Bretagne).

Vingt mille lieues sous les mers (1905), de Mac Cutcheon (Biograph).

Le voyage dans une étoile (1906) de Gaston Velle (Cines).

Le tunnel sous la Manche (1907), de Georges Méliès (Star Film).

200.000 *lieues sous les mers* ou *Le Cauchemar d'un Pêcheur* (1907), de Georges Méliès (Star).

Nel paese dei sogni (1907), de Gaston Velle (Cines).

Le petit Jules Verne (1907), de Gaston Velle (Pathé).

Ving mille lieues sous les mers (1914), de Allen J. Holubar (C. Laemmle-Universal).

The First Men in the Moon (1919), de Cecil Hepworth (Grande-Bretagne).

Mathias Sandorf (1919), de Henri Fescourt, avec Romuald Joubé, Jean Toulout, Vermoyal, Yvette Andreyor.

Rejsen til mars (1920), de Ole Olsen (Danemark).

Michel Strogoff (1926) (*Der Kurier des Zaren*), de Viktor Viatcheslav Tourjanski, avec Ivan Mosjoukine, Nathalie Kovanko, Tina de Yzarday, Gabriel de Gravonne, etc...

Die Frau im Mond (1928), de Fritz Lang, scénario de Théa von Harbou d'après Verne et Wells. Décors de O. Kunte, K. Vollbrecht et Emile Hasler. Images de Curt Courant, Oskar Fischinger, Otto Kanturek. Effets de Konstantin Tschetwerikoff. Avec Gerda Maurus, Willy Fritsch, Fritz Rasp (U.F.A.).

Things to Come (*La Vie Future*) (1936), de William Cameron Menzies. Images de Georges Périnal. Avec Raymond Massey, Ralph Richardson, Sir Cedric Hardwicke, Ann Todd (Korda).

LES FILMS



Elizabeth Taylor et Montgomery Clift dans *A Place in the Sun* de George Stevens.

UNE HISTOIRE D'AMOUR

A PLACE IN THE SUN (UNE PLACE AU SOLEIL), film de GEORGE STEVENS. *Scénario, dialogues :* Michael Wilson et Harry Brown, d'après le roman de Theodore Dreiser « An American Tragedy » et la pièce de Patrick Kearney tirée du roman. *Images :* William C. Meller. *Décors :* Emile Kuri. *Musique :* Franz Waxman. *Interprétation :* Montgomery Clift (George Eastman), Elizabeth Taylor (Angela Vickers), Shelley Winters (Alice Tripp), Anne Revere (Hannah Eastman), Keefe Brasselle (Earl Eastman), Herbert Heyes (Charles Eastman). *Production :* George Stevens - Paramount, 1950.

Récemment classé premier film de l'année 1951 par « The National Board of Review of Motion Pictures » qui groupe tous les critiques américains, très favorablement accueilli par le public américain et anglais, *A Place in the Sun* passa presque inaperçu au dernier festival de Cannes. Cette myopie a de quoi étonner car, si le film en question n'est pas indiscutable, on ne peut honnêtement nier qu'il s'agit d'une œuvre importante. La simple histoire des rapports successifs du cinéma avec le célèbre roman de Théodore Dreiser : « An American Tragedy » d'où est tiré le film, devrait suffire à faire dresser

l'oreille. Successivement Griffith, Eisenstein, Lubitsch et Sternberg se penchèrent sur le sujet. Seul Sternberg aboutit en 1931, mais la tentative d'Eisenstein en 1930 et ses démêlés avec ses producteurs sont restés célèbres. Nous avons d'ailleurs, dans notre numéro 5, publié un admirable extrait de son adaptation (La mort de Roberta) et des extraits de ses souvenirs sur cette tentative.

Eisenstein disait notamment : « Il serait difficile d'expliquer ici le roman. On ne peut faire en cinq lignes ce que Dreiser fit en deux gros volumes ». La longueur de l'ouvrage en interdit en effet une adaptation vraiment fidèle, à moins de construire un film qui durerait une dizaine d'heures. Eisenstein ajoutait : « Nous ne ferons qu'effleurer la tragédie bien qu'elle soit le résultat de l'itinéraire poursuivi par Clyde que sa situation sociale conduit à l'assassinat. L'attention principale de notre scénario porte sur ce point ». En fait, les différents adaptateurs ont tous choisi de se concentrer sur cette même partie de l'histoire. Résumons là brièvement : Clyde Griffith séduit une jeune ouvrière, Roberta. Celle-ci étant enceinte, il ne peut la faire avorter. Moralement il doit l'épouser, mais cela ruinerait sa carrière en empêchant son mariage avec Sondra, une riche héritière amoureuse de lui. Après de longues hésitations, il décide de tuer Roberta au cours d'une promenade en barque en simulant un accident. Il hésite au dernier moment et finalement Roberta se noie accidentellement. Clyde soupçonné sera jugé, condamné à mort et exécuté.

Ce simple résumé suffit sans doute à montrer que le sujet ait pu paraître dangereux à la production hollywoodienne. Tout le contexte du livre — la jeunesse et l'éducation de Clyde, son désir de monter dans l'échelle sociale, de se faire « une place au soleil » — conduisent à poser la question : qui en définitive, est responsable de la mort de Roberta ? C'est en effet, rapporte Eisenstein, la première question qui lui fut posée.

— Clyde est-il coupable ou non coupable dans votre scénario ? lui demanda B.P. Schulberg, directeur d'alors de la Paramount.

— Non coupable, répondit Eisenstein.

— Mais alors votre scénario est un monstrueux défi à la société américaine... nous aurions préféré une simple histoire de meurtre... ou d'amour entre un jeune homme et une jeune fille.

Déclarer Clyde non coupable, ce qu'il est en fait puisque la mort de Roberta est accidentelle, revient en effet à rejeter la responsabilité sur un des tabous de la société américaine, la réussite sociale, à discréditer le mythe du vendeur de journaux qui devient milliardaire. On comprend que la Paramount — ne serait-ce qu'en égard à l'avenir commercial du film — ait préféré se rabattre sur Sternberg. Celui-ci, comme l'a rapporté Curtis Harrington dans





A gauche : Philip Holmes et Sylvia Sidney dans *An American Tragedy*, de Josef Von Sternberg (1931). A droite : Montgomery Clift et Shelley Winters dans la scène correspondante de la version que nous donne aujourd'hui George Stevens du roman de Dreiser sous le titre : *A Place in the Sun*.

notre *numéro 6*, « rédigea l'adaptation avec l'auteur dramatique S. Hoffenstein en déclarant qu'il ne croyait pas aux soi-disant revendications sociales du roman et fit de la question sexuelle le principal moteur de l'histoire ». Je n'ai jamais vu le film de Sternberg, J. G. Auriol le déclarait médiocre par rapport à ses autres films, mais détachait de sa critique le rôle de Roberta admirablement tenu par l'exquise Sylvia Sidney. Il faut noter que dans le roman, comme dans les adaptations d'Eisenstein et de Sternberg, Roberta est la principale héroïne et que Sondra n'y joue qu'un rôle moindre de symbole. On va voir que dans *A Place in the Sun* il en est tout autrement.

Entre le défi à la société américaine, la simple histoire de meurtre ou d'amour, Harry Brown et Michael Wilson, les scénaristes de *A Place in the Sun* ont choisi l'histoire d'amour. Clyde Griffith (devenu Georges Eastman) n'a qu'une amourette — hélas ! lourde de conséquences — avec Roberta (devenue Alice) et provoquée seulement par une provisoire solitude dans une ville inconnue ; à la première rencontre, c'est de Sondra (devenue Angela) qu'il tombe éperduement amoureux. Il se mêle bien à cet amour quelque désir d'ascension sociale, mais c'est avant tout pour épouser la femme qu'il aime qu'il veut se débarasser d'Alice qu'il « plaquerait » tout simplement s'il ne l'avait malencontreusement engrossée. Dans cette adaptation, la société américaine n'est plus en cause, seul un destin malheureux. L'artifice — d'ailleurs défendable — consiste à ramener l'affaire à un cas individuel et *A Place in the Sun* laisse entendre, qu'innocent en fait, George est coupable de « l'intention du crime » et que c'est pour cela qu'il est puni. C'est du moins ce qu'il ressort clairement de son ultime entretien avec le pasteur et sa mère et c'est sans révolte, envahi seulement par la douce image d'Angela, qu'il marche vers la chaise électrique.



On ne manquera pas de faire certains reproches de fond au film. Celui d'abord d'avoir transformé un sujet célèbre. Je ne crois pas assez, pour ma part, au caractère sacro-saint de la fidélité de l'adaptation au livre — en l'occurence une sorte de chef-d'œuvre touffu mais non sans défaut — pour retenir ce reproche autrement que pour noter qu'il est symptomatique des impératifs sociaux du film américain... mais que l'on connaît depuis longtemps. On dira aussi que la « society » y est présentée sous un jour par trop favorable, qu'il est incroyable qu'elle « accepte » aussi vite ce jeune paria qu'elle méprise au début. A cela je répondrai qu'il ne faut pas oublier que, dans *A Place in the Sun*, George est un Eastman, c'est-à-dire le neveu de son patron, que celui-ci le met à l'épreuve d'abord dans un emploi inférieur, mais s'empresse de le faire monter au premier signe de bonne volonté et de capacité. La « society » dont fait partie Angela n'a dès lors plus guère de raisons de faire grise mine au neveu bien vu par son oncle très puissant. D'autre part, les barrières sociales sont, en général, aux

Dans *A Place in the Sun*, la modeste ouvrière Alice (Shelley Winter) est la rivale malheureuse d'une...

U.S.A., absolument différentes des barrières sociales européennes. L'origine familiale compte peu. Ce qu'importe, c'est d'être un « success » ou un « flop ». George est un « success » : on lui sourit. Deviendrait-il un « flop » qu'on le rejetterait aussitôt. La scène avec le père d'Angela, d'abord méfiant, puis conquis par la franchise de George qui avoue sa jeunesse dans la pauvreté, est à ce titre plausible, d'autant plus que le fait que George soit « un Eastman » joue un rôle important dans l'esprit du père qui sait qu'en aucune façon il n'y aura mésalliance. Je reprocherai plutôt au scénario d'avoir par trop noirci le personnage d'Alice. Fraiche et sympathique au début, elle devient frippée et malgracieuse dès qu'Angela entre en scène, pour tourner carrément à la marâtre butée vers la fin. L'opposition entre l'écervelée mais adorable et sincèrement amoureuse Angela et la lourde et génante Alice est trop simpliste. Elle prive le film d'une ambiguité qui l'eut enrichi.

Quoiqu'il en soit, il faut bien juger le film sur le traitement du sujet qui lui a été choisi et non sur d'autres traitements possibles, et il est temps d'en venir au travail du réalisateur George Stevens qui a sans doute accepté le « script » sans le discuter. Stevens est un de ces vingt réalisateurs doués et pleins de métier que possède Hollywood chroniquement mais dont les films marquent à peine le temps de leur présentation. J'avoue ne me rappeler agréablement de lui que le désopilant *The More the Merrier*. Tout porte à croire qu'il a pensé que *A Place in the Sun* était la chance de sa vie, l'occasion pour lui de frapper enfin un grand coup. Il ne s'est pas trompé : ce film le classe d'emblée parmi les six ou huit meilleurs réalisateurs américains. Sa mise en scène de *A Place in the Sun* surprendra peut-être certains qui la trouveront démodée, ou tarabiscotée ou ceci ou cela. Elle est *là* pourtant, très élaborée, très ambitieuse, souvent très personnelle et à mon avis, dans l'ensemble très séduisante. La recherche d'un style, d'une écriture « coulée », d'une alternance de « feutrages » et de « durcissements » à la fois dans l'image, le son et le découpage mérite l'admiration. Je ne retiendrai pas à son crédit la trop grand abondance de « transparences », encore qu'elles soient techniquement réussies et que l'on puisse plaider la stylisation; celles, totalement gratuites (puisqu'une partie de la séquence est tournée dehors), des scènes du lac rompent l'unité du style; j'entends bien qu'il s'agit de « raccords » ou de gros plans, mais au prix qu'a dû couter le film, on pouvait sans doute prolonger les extérieurs. A son crédit, au contraire, la froide assurance avec laquelle Stevens brave froidement les « cinéphiles » à la page en utilisant des surimpressions et en employant (comme le fit jadis Sternberg) d'interminables fondus enchaînés avec longue persistance d'un élément précis et choisi de l'ancienne image dans la nouvelle. Ce ne sont pas des procédés à recommander non plus que de montrer un jeune

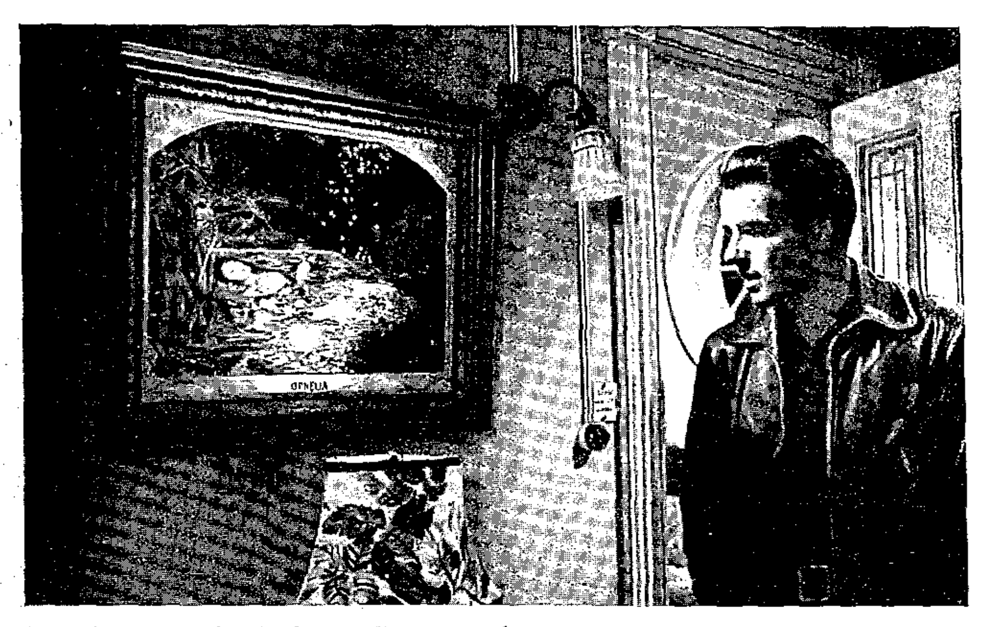


...jeune et riche héritière, la tendre et rayonnante Angela (Elizabeth Taylor).

homme en arrêt devant un *tableau* d'Ophelie flottant entre deux eaux pour suggérer qu'il pense soudain à noyer sa maîtresse, mais en l'occurrence Stevens a risqué et gagné : il a accepté le mélo et l'intègre harmonieusement à son propos. A son crédit *aussi* le parti pris d'insolite sobriété dans certains passages importants : le très long panoramique dans l'obscurité de la première scène d'amour entre George et Alice, on *ne voit rien, on* n'entend rien, mais on comprend tout; le cadrage de la scène où Alice avoue sa maternité : elle et George sont à peine visibles dans un coin du cadre, ils parlent en chuchotant, il faut se pencher, se tordre le cou, tendre l'oreille pour *surprendre* la fatale révélation ; j'ajoute qu'évidemment en de pareils cas, Stevens a, par surcroît, tous les alibis du réalisme : le viol d'une jeune *fille ou* l'aveu d'une *grossesse* se surprennent rarement sur la place publique.

Si on peut reprocher à certaines phases du procès d'être un peu théâtrales, on est ravi d'aise par les scènes d'amour entre George et Angela qui se mangent *littéralement de caresses* devant nous. Cela, cette découverte et cet épanouissement d'un amour qui s'étale insolement devant les cent invités d'un bal, Stevens a choisi de nous le montrer à l'aide des plus gros plans que l'on ait vu sur un écran depuis longtemps. L'émotion de ces pantelantes étreintes nous souffle au visage l'haleine parfumée des premières années. Sur le grain de beauté de la *ravissante Elizabeth Taylor*, nous sommes tentés de poser le doigt durant que battent ses longs cils sur son regard de biche ennamourée. (Tentation toute subjective, ferais-je remarquer à notre consœur Michelle Vian. mais objectivement, c'est la même chose et dicté par la seule faiblesse pour les jolies créatures.)

JACQUES DONIOL-VALCROZE



George Stevens : *A Place in the Sun*. C'est en regardant une reproduction de « La mort d'Ophélie » de James Bertrand que Georges (Montgomery Clift) pense pour la première fois à noyer son encombrante maîtresse Alice.

SUPRÉMATIE DU SUJET

STRANGERS ON A TRAIN (L'INCONNU DU NORD-EXPRESS), film d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* Raymond Chandler et Czenzi Ormonde, d'après un roman de Patricia Highsmith, adapté par Whitfield Coock. *Images :* Robert Burcks. *Décors :* George James Hopkins. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* Farley Granger (Guy Haines), Robert Walker (Bruno Anthony), Ruth Roman (Ann). *Production :* Warner Bros, 1951.

Il est probable que le dernier film de Hitchcock suscitera des querelles. Un critique dira qu'il est indigne de l'auteur des 39 *marches* ou même de *L'ombre d'un doute,* l'autre le trouvera à peine plaisant et louera de ses qualités jusqu'à ce qu'elles empruntent parfois de fausse modestie. Mais ceux qui ont pour Alfred Hitchcock, pour *Blackmail* autant que pour *Notorious,* une grande et continuelle admiration, ceux qui trouvent chez ce metteur en scène tout le talent que demande le bon cinéma, ceux-là se comptent sur les doigts de la main. Décrié outrageusement par les uns tandis que les autres font la moue, en quoi donc Hitchcock mérite-t-il de nous intéresser ?

Voici le sujet de *Strangers on A Train :* un jeune champion de tennis, déjà fameux, épris de la fille d'un sénateur et en instance de divorce, rencontre dans un train un inconnu qui le reconnaît et lui propose de le débarrasser de sa femme, laquelle refuse le divorce, sous la condition qu'il veuille bien le débarrasser, lui, d'un père qu'il déteste. Le champion oublie l'étrange compagnon aussitôt descendu du train. Mais ce dernier, qui se croit engagé, étrangle l'épouse plus que volage du tennisman et exige de lui qu'il respecte l'engagement qu'il imaginait conclu dans le train. Délivré malgré lui mais effrayé de l'audace de l'inconnu, le champion finira par convaincre la police de son innocence, puis épouser l'élue de son cœur.

Ce sujet demande tellement peu à l'anecdote et au pittoresque, au contraire se gonfle d'une si haute ambition que seul, sans doute, le cinéma le pouvait manier avec tant de dignité. Je ne sache pas de films, en effet, qui, aujourd'hui, rendent mieux digne d'intérêt la condition de l'homme moderne, qui est d'échapper à la déchéance sans le secours des Dieux. Sans doute encore, le cinéma est-il particulièrement apte à saisir ce drame, à s'accommoder moins du mythe de la mort de Dieu (envers lequel le roman contemporain ne se prive, hélas, souvent point de privautés, on a reconnu là Graham Greene) que la vertu maléfique qu'il suggère, pourtant il fallait que du signe, autrement dit de ce qui annonce ce quelque chose dont il prend la place, ici, un conflit de volontés, la mise en scène gardât l'arabesque, qui souligne l'effet, et, ainsi que Dreyer ou Gance, en usât avec une belle virtuosité car elle ne choque par aucune vaine exagération. Le signifiant et le signifié sont là portés si haut (l'idée se trempe dans la forme, elle devient plus incisive, mais aussi prisonnière que l'eau dans la glace) que de l'aventure de ce criminel, l'art de Hitchcock ne peut que nous montrer l'image prométhéenne, de sa petite main assassine que l'effroi face à l'éclat insoutenable du feu qu'elle dérobe.

(Que l'on m'entende bien : ce n'est pas en termes de liberté et de destin que se jauge la mise en scène cinématographique mais à la puissance qu'a le génie de s'abattre sur les objets avec une perpétuelle invention, de prendre modèle dans la nature, d'être conduit à la nécessité d'embellir les choses qu'elle exposait éparses, de donner, par exemple, à une fin d'après-midi, cet air endimanché de lassitude et de bonheur. Sa fin n'est pas d'exprimer mais de représenter. Pour que se continuât le grand effort de représentation enlisé dans le baroque, il fallait aboutir à l'inséparabilité de la caméra, du cinéaste et de l'opérateur, par rapport à la scène représentée, et, le problème n'était donc pas, au contraire de ce que dit André Malraux, dans la succession des plans mais dans les mouvements de l'acteur à l'intérieur du cadrage.)

Voyez ces étendues de bruyère, ces domaines négligés, ou cette sombre

poésie des villes modernes, ces bateaux sur l'eau d'une foire, ces allées immenses, et dites-moi si votre cœur ne se serre point, si tant de sévérité ne vous effraie, c'est que vous assistez au spectacle le plus soumis aux contingences du monde, que vous êtes face avec la mort. Oui, l'invention ne s'exerce que sur le langage et la mise en scène nous force à nous figurer un objet de la signification, mais ces effets habiles et violents ne le sont que pour transmettre au spectateur le drame dans sa qualité la plus haute — on aura reconnu les scènes de l'étranglement dans les bosquets et de la lutte sur le carrousel, scènes où s'assemblent tant de réalités surprenantes, tant de profondeur dans l'égarement heureux, que j'aime y respirer une douce odeur de profanation. La vérité est qu'il n'y a point de terreur qui ne se tempère de quelque grande idée morale. Faut-il reprocher au plus célèbre des cinéastes de rester en coquetterie avec les apparences ? Certes, le cinéma défie la réalité mais il ne se dérobe point à elle, s'il entre dans le présent c'est pour lui donner le style dont il manque.

« Il est vain de dire que les créatures humaines trouvent leur contentement dans le repos, ce qu'il leur faut c'est l'action, et elles la créeront si la vie ne la leur fournit pas ». Ces paroles de Charlotte Brontë, quel Kleist, quel Goethe ne les eut pu prononcer ? De *Faust*, le plus allemand des cinéastes d'outre-Atlantique offre aujourd'hui la plus vive, la plus brillante paraphrase, je veux dire qui joint la véhémence et la lucidité. Profondément germanique, l'art de Hitchcock l'est depuis *The Lodger* et il n'est à ceux qui reprochent à notre auteur le goût de la déclamation inutile et fausse, à ces méchants esprits qui se donnent le ridicule d'applaudir la bassesse, qu'elle soit l'œuvre de Bunuel ou de Malaparte, il n'est à ceux-là que de voir avec quelle constante préoccupation Hitchcock bâtit ses sujets; idée fort dostoïewskienne, il fait de la persuasion le ressort secret du drame. De l'expressionnisme allemand, Hitchcock garde volontiers la manière de s'exprimer dans quelque stylisation de l'attitude, les sentiments sont plus l'effet d'une volonté suivie que de l'impétuosité des passions ; c'est en agissant que l'acteur finit par n'être plus que l'agent de l'action et qu'il n'y a que cette action qui soit naturelle; l'espace est le mouvement d'un désir, le temps son effort vers la victoire. Je gage que la plume de Laclos jamais n'aurait su mieux rendre tel regard haineux d'Ingrid Bergman, de l'Australienne de *Under Capricorn* ces lèvres qui s'empourprent de dégoût, moins de la honte de soi que de l'envie de faire partager sa déchéance par autrui, ou tel plan de *Suspicion,* voyez Joan Fontaine, les traits tirés, les cheveux en avalanche, elle sent qu'elle pourrait être plus heureuse, qu'il vaut mieux perdre son mari que de voir son inconstance, elle se chagrine d'avoir pour lui de la considération et même de l'amour, de sentir ses bras la serrer doucement, de lui donner sa bouche, de s'exposer au danger sans le secret désir d'y rester, mais est-elle assez aimée ? elle aime mieux se désoler, verser des larmes, languir sous les offenses, les approuver, faire effort pour donner son cœur, s'ennuyer de l'avoir fait, se tisser un nombre incalculable de difficultés avec l'assurance d'éclairer ses doutes au lieu d'y vivre sans éclat.

On ne saurait faire du metteur en scène de *The Paradine Case* et de *Rebecca* l'héritier des romanciers du siècle de Victoria. C'est d'ailleurs par quoi je l'éloignerai de Griffith, encore que je voie chez les deux la même admirable aisance dans l'emploi des figures de rhétorique, du « procédé », c'est-à-dire à se servir le mieux des moyens dont leur art dispose, pour le comparer à Lang et Murnau (1). Comme eux, il sait que le cinéma est art du contraste, s'applique-t-il de peindre la vie mondaine ou celle du cœur. Dans le *Faust* de Murnau était évident aussi cet incessant changement dans lequel l'acteur dépasse ses forces, abuse de ses sens, est la proie d'un torrent de désirs, où la prodigalité cède au calme, la jalousie se fait aversion, l'ambition déchéance, le plaisir remords. Si *L'ombre d'un doute* est à mon sens le moins bon des films de Hitchcock, comme naguère *Le Maudit* fut le moins bon de ceux de Lang, c'est qu'il ne suffit pas d'un scénario habilement agencé pour étayer la mise en scène. Il manque à ces films

---

(1) L'étonnante carrière des cinéastes allemands à Hollywood ne pourrait-elle s'expliquer — faisons plaisir à nos critiques sociologues — par le caractère très fortement international sur lequel le désir d'universel de ces mystiques allait pouvoir s'épancher à loisir ?

précisément ce qui est moqué injustement dans *Correspondant* 17 ou *Man Hunt*. Quoi ? on douterait d'un si rare mérite ! Je veux en voir la preuve dans ce don inné de la comédie qu'ont les grands cinéastes. Rappelez-vous dans *Faust* l'intermède entre Yvette Guilbert et Jannings, ou, plus près de nous, les comédies de Howard Hawks ! Que l'on sache seulement que toute l'invention des films américains, leur jeunesse est de refaire du sujet la raison même de la mise en scène, que le cinéma français vit encore sur je ne sais quelle croyance à la satire, qu'absorbe dans la passion du joli et du pittoresque, dans la lecture de *Tristan et Yseult*, il délaisse le juste et le vrai et, autrement dit, risque d'aboutir au néant.

Maintenant que certains critiques, avant vu *Strangers on A Train*, refusent leur admiration à Hitchcock pour la mieux porter à *The River*, à ceux-là mêmes qui critiquèrent si fort et si longtemps Jean Renoir demeurer en Hollywood, puisqu'ils éprouvent un goût si vif pour la parodie, je demanderai : ces étrangers dans un train, n'est-ce pas eux-mêmes dans la pratique de leur devoir (1).

HANS LUCAS

---

(1) N.D.L.R. : le lecteur aura remarqué que toutes les pointes de cet article étaient dirigées contre la Rédaction en chef.



Alfred Hitchcock : *Strangers on A Train*. De gauche à droite : Farley Granger et Robert Walker, mort récemment, qui avait fait dans ce film une éblouissante création.



Alexander Mackendrick, *The Man in the White Suit* : Alec Guiness.

UN CONTE VOLTAIRIEN

THE MAN IN THE WHITE SUIT (L'HOMME AU COMPLET BLANC), film d'ALEXANDER MACKENDRICK. *Scénario :* Roger Macdougall, John Dighton, Alexander Mackendrick. *Images :* Douglas Slocombe. *Musique :* Benjamin Frankel. *Interprétation* : Alec Guiness (Sydney Stratton), Joan Greenwood (Daphné Birnley), Cecil Parker (Alan Birnley), Michael Gough (Michael Corland), Ernest Thesifer (Sir John Kierlaw). *Production :* Michael Balcon pour la J. Arthur Rank Organisation, 1951. *Distribution* : Gaumont.

On a pu croire que des réussites comme celles de *Passport to Pimlico* ou de *Whisky à gogo* étaient dues à des rencontres de hasard. La postérité que ces films ont suscitée prouve le contraire. C'est que leur succès n'était pas fondé sur le seul talent d'un acteur ou sur le bon choix d'un sujet. Le comique de ces films (appelons-le le comique anglais) est une nouveauté au cinéma : il consiste à regarder avec humour une réalité sociale et la vie d'une collectivité.

Nouveauté plus profonde qu'il ne paraît : la plupart des œuvres comiques étaient jusqu'à présent individuelles, centrées autour d'un acteur et situées dans un cadre qui importait beaucoup moins que le personnage au premier plan.

Ici, le cadre et la vie quotidienne du groupe sont observés avec une attention de *documentariste*.

D'autre part, dans toutes les formes de comique, depuis Plaute jusqu'à Fernandel, c'est la société qui a raison : le personnage central est comique parce qu'il ne se plie pas à la règle sociale. Dans le « comique anglais », la conclusion est inverse ; c'est la société qui est comique, c'est elle qui se met en contradiction avec elle-même. Mais cela n'est pas *dit* car l'humour consiste à faire semblant de donner raison à ceux qui ont tort pour rendre plus éclatante leur erreur.

Le réalisateur de *L'Homme au complet blanc*, Alexander Mackendrick, Ecossais et ancien documentariste, est aussi celui de *Wisky à gogo*. Il y a entre les deux films la même différence qu'entre un conte de Voltaire et un conte d'Alphonse Allais. C'est *L'Homme au complet blanc*, bien sûr, qui est du côté de Voltaire. Moins drôle que l'autre, mais plus profond.

Cet *Homme* s'appelle Sidney Stratton; il a inventé un fil inusable. Voilà de quoi, pense-t-il, révolutionner l'industrie des textiles anglais. De quoi plutôt la révolter; car il suffit de réfléchir un instant pour comprendre que le but d'une industrie ne saurait être de fabriquer des produits inusables qui n'exigent donc pas de remplacement. Patrons et ouvriers le comprennent en même temps et poursuivent aussitôt notre Stratton d'une même haine persécutrice.

Sidney Stratton, c'est Alec Guiness, ce phénomène. On se rappelle ses transformations à la Fregoli dans *Noblesse oblige*. Il jouait la quarantaine dans *De l'or en barres;* il joue ici l'étudiant qui entre dans la vie. Il est, de plus, excellent acteur. Ici banal et impersonnel à souhait, et par là même comique par contraste avec l'énormité de sa « petite invention ».

Si son personnage semble comique et fait souvent sourire, c'est pourtant lui qui a raison — le spectateur le sait bien, mais après coup. De même on se surprend à donner raison au bon sens des autres, par habitude — mais ces autres, patrons et ouvriers, ont tort à n'en pas douter, et le film est fait pour le démontrer. Démonstration qui vaut par le détail (car le film à thèse est le contraire du conte philosophique) : détail vu, détail vécu, vision réaliste du monde industriel anglais et contradictions internes du malthusianisme économique.

Comme il arrive souvent quand on joue avec l'humour anglais, l'auteur est débordé par son propos. Il fallait bien finir : l'auteur veut nous faire croire que l'invention de Sidney Stratton était une fausse invention : le fil se désagrège en quelques jours. Mais personne n'y croit. La démonstration a été si convaincante que chaque spectateur se prend à penser que le film inusable et le tissu intachable *ont été inventés*. Puisque, de toutes façons, nous savons maintenant que nous n'en aurions jamais rien su...

JEAN-LOUIS TALLENAY

HUMOUR COLLECTIF

THE GALLOPING MAJOR (LE MAJOR GALOPANT), film d'Henry CORNELIUS. *Scénario :* Monja Danichewsky et Henry Cornelius. *Images :* Stanley Pavey. *Musique :* Georges Auric. *Interprétation :* Basil Radford (Major Arthur Hill), Jimmy Hanley (Bill Collins), Janette Scott (Susan Hill), Hugh Griffith (Humbert Temple), René Ray (Pam Riley), A.E. Matthews (Sir Robert). *Production :* Romulus Film, 1951. *Distribution :* Gaumont.

L'opinion avertie a fait à *Passeport pour Pimlico* la réputation d'un film de scénariste. Je n'ai nulle intention d'y contrevenir. La nouveauté du genre, celui du comique collectif, l'originalité du sujet et la haute réputation de T.E.B. Clarke, qui passe pour le premier écrivain anglais de cinéma, font un assez impressionnant faisceau de preuves. Mais si T.E.B. Clarke a ouvert la voie, le réalisateur Henry Cornelius n'a pas fait que de mettre de la pellicule dans des boîtes. On s'en pouvait douter à voir l'alacrité amusée avec laquelle il avait conduit son histoire; on peut en être sûr après *The Galloping Major*.

A ce point, on me permettra d'éclairer l'intérêt que porte Cornelius à la placide extravagance de quelques Anglais et à la sentimentalité recouverte d'humour de presque tous. Il lui est arrivé de percer l'étanchéité insulaire, comme cela est arrivé déjà à des étrangers privilégiés, originaires d'Oslo, de Lille, de Rouen, de Winnipeg ou d'Hambourg L'étranger Cornelius est originaire d'Afrique du Sud.

Quand donc il se fût installé à Londres, il fut frappé, raconte justement T.E.B. Clarke dans l'excellent PELICAN annuel qu'édite Roger Manvell, par quelques irréductibles originaux dont ce type délicieux, le champion de marche qui s'entraîne à heures fixes, en tous temps, par la ville et la campagne. C'est ce type qui, tel un personnage d'*Hellzapoppin*, traverse à plusieurs reprises *Passeport pour Pimlico* comme s'il se trompait de film. Peut-être s'est-il, en effet, trompé de film. Cornelius avait auparavant tenté vainement de l'imposer à deux autres réalisateurs et je suppose qu'il fut bien heureux de se l'approprier. A travers ce que dit le scénariste de *Passeport pour Pimlico* de son réalisateur, peut-être comprend-on mieux aussi qu'il ait ensuite tourné *Le Major Galopant* qui se situe exactement dans la même jeune tradition d'humour collectif.



Henry Cornelius : *The Galloping Major,* Jimmy Hanley et Basil Radford.

Il s'est assuré du concours d'un autre écrivain, et il a eu raison, puisque leur collaboration est, à tout prendre, heureuse (et, entre nous, je ne crois plus beaucoup au mythe de l'auteur unique, mais ceci est un autre article). L'un et l'autre sont partis d'une idée de Basil Radford, leur vedette, pour autant qu'il y ait une vedette à un film qui raconte un quartier à travers des visages et des types. Or, Basil Radford est lui-même un type de comique cher aux classes moyennes et tout à fait consacré. Or, le *comique est* le véhicule de beaucoup de clichés, par l'effet d'un peuple où le rire balance les problèmes et par l'importance capitale de la radio et de ses vedettes, puisqu'il est en Angleterre des vedettes proprement radiophoniques. Il y a, pour un Anglais de sensibilité critique aiguisée, beaucoup de clichés, indéniablement, dans *Le Major Galopant* (et l'on pense à leur propos à l'anglophobie caractérisée de SEQUENCE). A l'étranger, on veut dire en France, par exemple, l'exotisme dépayse les clichés, bien entendu. A être très sévère pour un film qui fait tant rire et appelle la bienveillance, on pourrait lui faire aussi le reproche d'être conduit, pendant une grande moitié, par l'énergique et laborieuse volonté des auteurs, plutôt que de couler de source. Mais de même que l'exotisme efface les clichés, de même la mise en place un peu fabriquée de l'anecdote peut-elle pardonner *au nom du dernier quart d'heure* qui couronne celui-ci. Un quart d'heure qui a fait rire aux larmes la salle entière, lors de la première parisienne. Après tout, c'est un argument irrésistible, à niveau d'ambition du film, qui n'est pas du tout celui du chef-d'œuvre. J'aime bien qu'on me raconte une *histoire qui* aille assez bon train et gagne jusqu'à la fin en percussion comique, qui me fasse rire aux larmes et sourire avec amitié pendant quelques semaines ensuite. Je n'aime pas qu'on me casse la tête avec Orson et le divin marquis. J'aime bien qu'un cheval s'égare dans un studio de cinéma, comme il pourrait arriver dans *Hellzapoppin,* et comme il arrive ici. Je n'aime pas la profondeur du champ pour la profondeur du champ, les effets de glace à l'usage de la critique exhibitionniste, la photographie d'art pour garçons coiffeurs, la psychanalyse pour seule explication. J'aime bien les voisins qui constituent un syndicat pour acheter un cheval, que le cheval soit une carne, qu'on retarde en son honneur le départ du *Grand National, que cette carne gagne* le Grand National, je ne vous dirai pas comment, c'est l'une des grandioses inventions du cinéma comique, je ne vendrai pas la mèche. J'aime bien rire et j'aime bien *Le Major Galopant.* Allez pleurer ou relire le marquis si ça vous amuse.

JEAN QUÉVAL

VENUE D'UN AUTRE MONDE

THE « THING » FROM ANOTHER WORLD (LA « CHOSE » D'UN AUTRE MONDE), film de Christian Nyby. *Scénario* : Charles Lederer, d'après la nouvelle de John W. Campbell Jr. *Images :* Russel Harlan. *Décors :* Darrell Silvera. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* Margaret Sheridan (Nikki), Kenneth Tobey (Capitaine Henry), Robert Cornthwaite (Docteur Carrington), Douglas Spencer (Ned Scott), Jim Arness (la « chose »). *Production :* R.K.O. Radio Films, 1951.

Alaska, 40° en dessous de zéro. Une station scientifique, où vivent une demi-douzaine de savants et une secrétaire pin-up. Alentour, une solitude de glace, les tourmentes mortelles d'un blizzard inhumain. A l'intérieur, air conditionné, température constante et musique douce. Tombe à cent kms un aéronef étrange. Un appareil de l'Air Force et son équipage viennent à la rescousse. On découvre la soucoupe volante enfouie sous la neige. On la détruit en voulant l'en dégager, mais l'on repère, prise dans la glace, la forme vague d'un passager. La chose en question est ramenée à la station, dans son bloc de glace. Celle-ci fond, pendant la nuit, et la Chose s'échappe, dans les hurlements des chiens et les rafales de neige. La tempête alors se déchaîne, isolant la base du reste du monde. Autour de ses murs fragiles, rôde l'être inconnu qui bientôt révèle sa nature horrible : constitué d'une substance végétale invulnérable aux balles, doué d'une force prodigieuse, il est altéré de sang humain, dont il se nourrit. A l'intérieur de la station, dissensions entre les aviateurs, qui veulent détruire le danger apeurant en tuant la Chose, et les scientifiques qui s'y opposent.

L'Innommable égorge deux d'entre eux. Après un terrifiant combat environné de flammes, il sera enfin pris dans un piège électrique et brûlé vif.

Le film passionne, puis épouvante. Pourquoi nier cet émoi qui, du plus profond des terreurs de l'enfance, revient briser le cœur ? Volupté oubliée (cinéma fais-moi peur... Ah ! que j'ai peur !) oubliée depuis *Frankenstein*. Mais plus valablement on reprochera à *The « Thing »* de reprendre précisément les mêmes procédés que les films d'épouvante d'avant-guerre, de changer seulement le décor, mais non le monstre, redonnant à celui-ci l'antropomorphisme trop simple de Frankenstein. Cette chose végétale et avide de sang humain, pourquoi lui donner deux bras, deux jambes et deux yeux, se contenter d'augmenter un peu les proportions ? Une telle solution de facilité est rendue plus choquante encore par l'exactitude avec laquelle la base polaire est reconstituée, la plausibilité scientifique de tout le cadre de l'histoire. Le mystère des soucoupes volantes, en effet, n'a jamais été clairement élucidé, et la science ne peut démentir absolument l'hypothèse, sur laquelle est construit ce film, d'émissaires d'une planète inconnue...

Peut-être pourtant — le film étant essentiellement un film d'épouvante et l'anticipation scientifique ne se trouvant là qu'à titre de décor — les mécanismes mêmes, physiologiques, de la peur justifient-ils l'aspect humain du monstre : l'angoisse scientifique est trop intellectuelle pour que sa représentation visuelle puisse être aussi horrible que celle de ce monstre le plus épouvantable qu'est un homme monstrueux. Cet éclairage révèle les vraies timidités du film : imaginez seulement qu'à la place du savant s'avançant sans armes et offrant désespérément à l'envoyé d'un monde ignoré son désir de communication, ce soit, au devant du monstre, la jeune fille qui s'offre pour sauver ses compagnons, et qu'alors en cet être végétal et asexué, une sensualité confuse s'éveillant fasse la Bête ravir la Belle...

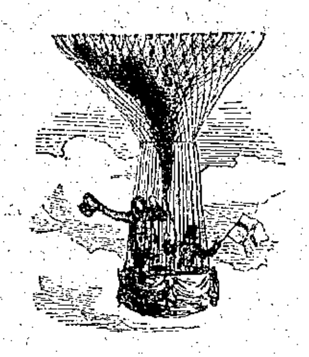
Vampire que l'on n'ose pas nommer, monstre ravisseur, ravissement... mythes indestructibles des contes effrayants. Ce film imparfait réveille en nous le vieux désir d'un cinéma librement érotique, terrifiant, poétique. Mais

prenons garde qu'avant que ce rêve soit rendu possible, une réalité devenue démente n'amène sur notre planète quelque épouvante venue d'un autre monde... Surveillez le ciel !

MICHEL MAYOUX

P.S. : *The « Thing »* a été produit par Howard Hawks pour R.K.O., c'est-à-dire pour Howard Hugues. Ce dernier, roi du pétrole, pionnier de l'aviation tant comme constructeur que comme pilote, titulaire de plusieurs records, milliardaire, producteur de films depuis près de vingt-cinq ans, est — quoique son nom figure rarement sur un générique — l'une des personnalités les plus intéressantes de Hollywood. Il fut notamment le producteur de *Scarface*, que dirigea un autre ex-aviateur : Howard Hawks.

Hugues a produit et réalisé *The Outlaw* (*Le Banni*), a ensuite formé, avec Preston Sturges, une société de production indépendante pour enfin présider maintenant aux destinées de R.K.O.. Hawks, de son côté, réalisa peu avant la guerre le film le plus intelligent sans doute que l'on ait fait sur l'aviation, *Seuls les Anges ont des ailes*, qui demeure un de nos meilleurs souvenirs du cinéma américain des années 37. Saluons avec confiance la reconstitution du tandem Howard-Howard, qui laisse bien augurer de la production future R.K.O.



A, B, C... etc.

L'ENCYCLOPEDIE FILMEE : Lettre A : AGE de Lucien Gasnier-Raymond (texte de Pierre Laroche), AZUR de Marcel Pagliero (texte de Pierre Laroche), AMAZONE de Nicole Vedrès (texte d'Alexandre Arnoux), AVALANCHE de Carlo Villardebo (texte de Pierre Descaves), ARITHMÉTIQUE de Pierre Kast (texte de Raymond Queneau), ALCHIMIE écrit et réalisé par Jean Grémillon, AUTOMATE de Léonide Azar (texte d'André Gillois), ATLANTIQUE de René Lucot (texte de Jean Marin), ABSENCE de Jean Dréville (texte de Colette Audry), ARGENT réalisé par l'Equipe de l'Encyclopédie (texte de Paul Gilson). *Images :* André Thomas. *Musique :* Georges Van Parys. *Production :* Films du Trident. 1951.

L'encyclopédie filmée est un œuf de Colomb qui n'éclora pas. L'œuf de Colomb est évident car il suffisait, en effet, d'y penser. On pourrait aussi bien recourir à la comparaison du fil à couper le beurre. Chalais, parlant de Clouzot, dit que l'important, c'est — enfin, ce serait — d'annexer au cinéma un genre nouveau, un chapitre inédit, qui voulaient être, qu'il n'étaient que de découvrir, et qui, une fois découverts, s'imposent avec l'éclat de l'évidence. C'est peut-être situer Clouzot un peu haut que d'en faire l'inventeur continu de ce fil cinématographique à couper le beurre; mais passons. Donc, l'encyclopédie filmée est l'une de ces simples idées à qui nul ne contestera le droit de cité, mais à qui nul pourtant, avant Jean Marin et les

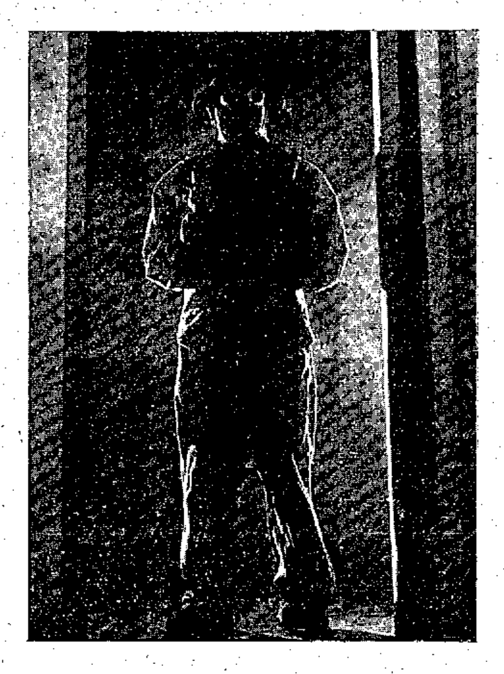
Les Editions du Trident — promoteurs, si je ne m'abuse, de cette entreprise — n'avait encore songé, apparemment.

La réalisation n'est qu'à demi convaincante, sans qu'on discerne bien ce qui pourrait l'asseoir mieux. C'est pourquoi je crains que cet œuf de Colomb n'éclose jamais. A ce jour, il existe onze courts métrages de neuf minutes, ce qui ne coupe pas encore l'herbe sous les pieds des maisons Larousse et Quillet. Les mots *amazone*, *arithmétique*, *avalanche*, *Atlantique*, *argent*, *azur*, *alchimie*, *âge*, *automate*, *Arles* et *absence* ont été définis, ou illustrés, ou presque. Ils ne sont pas d'une consultation commode. On m'objectera que je suis naïf, et qu'il est, en tout cas, hors de question de couvrir l'itinéraire entier du dictionnaire. Je le regrette. J'aimerais bien le spectacle d'un pédant minutieux qui, à la Dieu le Père, entreprendrait l'œuvre exhaustive; qui définirait par le film anticonstitutionnellement et Zoulou, en passant pas bicorne et bigorneau, chameau et chalumeau, Doniol-Valcroze et durée, etc... Telle que l'affaire paraît posée, ses initiateurs sont enveloppés dans un manteau un peu vaste, sinon dans l'infini du dictionnaire que nul, bien sûr, ne leur assigne sérieusement. A ce qu'il semble, M. Marcel Achard va se pencher sur l'amour et M. Paul Rigaux sur l'abreuvoir; Mme Georges Bidault sur l'amanite et M. Pierre Bloch sur l'allemand; M. Paul Gordeaux sur l'apache et Mme Françoise Giroud sur l'ange. Il nous est également promis, entre autres, l'angoisse de M. Marcel Carné, l'animal de Mme Suzanne Blum, l'auteur de M. Roger Ferdinand, l'agriculture de M. Lamour, l'artère de M. Jean Benoît-Lévy, l'alphabet de M. Cohen-Séat. En tout quoi, l'humour et la psychanalyse ont la partie pareillement belle, de plusieurs façons.

On peut redouter que la perpétuation de cette vaste entreprise soit soumise à d'inégales causes externes, guerre tiède ou vice-présidences de Jean Marin. Ce n'est pas le plus grave puisque nul, de ce point de vue, ne la prend au sérieux, évidemment, mais il faut renoncer alors à une diffusion mondiale du type para-universitaire; il faut se borner à quelques exercices de style qui vaudront ce que vaudront les auteurs, et qui supposent, d'un film à l'autre, toutes les ruptures de ton.

Pourquoi non d'ailleurs ? La formule est piquante en ce qu'elle impose la double contrainte d'un sujet bordé de tous côtés, et d'un métrage fixe; féconde aussi, parce qu'elle débouche sur des genres variés et parfois mal explorés encore. Ici, il faut de sérieuses recherches dans les cinémathèques; là, marier scènettes inédites et documents anciens. Un troisième film empruntera la démarche du sketch; un quatrième, celle du cinéma dit d'art. Dans chaque cas, la définition par le verbe est au commencement puisqu'il s'agit, en principe, de faire illustrer un texte par un réalisateur. Je ne sais si cette conception du mot illustré aura la vie longue, mais elle peut servir et susciter de plaisantes rencontres, tout en imposant un montage rigoureux. La première moisson n'est du reste pas déshonorante.

Nicole Védrès a déterré de jolies images pour illutrer *l'amazone* définie par Alexandre Arnoux; Pierre Laroche, dont le goût est en faute, au sujet des tribulations de l'âge, a donné un bon texte sur *l'azur* à Marcel Pagliero qui en a fait excellent usage. Colette Audry a mélancoliquement convié les plus



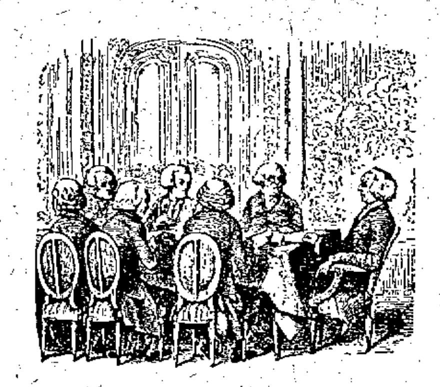
L'Encyclopédie Filmée : « Argent ». (Texte de Paul Gilson).

tangibles images de *l'absence,* lettres qui s'accumulent, téléphone qui ne répond plus. Jean Marin a traité, sur des images de René Lucot, un noble sujet : *Atlantique.*

Jean Grémillon a écrit lui-même le texte, pesant parfois, mais fort beau, d'*Alchimie,* et ses images sont plus soignées, plus homogènes que celles de la plupart de ses partenaires d'encyclopédie. Mais c'est Raymond Queneau qu'il faut mettre hors concours. Il a écrit un sketch désopilant qui met en cause les improbabilités de *l'arithmétique;* filmé par Pierre Kast, il est interprété par l'auteur, transmué en conférencier, et qui dit son texte avec un humour impavide. Raymond Queneau est plus drôle que Pierre Dac parce que l'humour ne se contient que par le style (ou alors, c'est pêche à la ligne).

Œuf de Christophe Colomb, fil à couper le beurre, herbe sous le pied. Peut-être. Cette encyclopédie appelle aussi une sorte de discours sur le saucisson. Je veux dire que l'astuce commerciale de ses entrepreneurs, c'est de pouvoir la découper en tranches. Une, deux, cinq ou dix fois. neuf minutes. De même, à de rares exceptions près, ces courts métrages, bâtis sur le commentaire, peuvent-ils être traduits en toutes langues. Demeure à savoir ce que la Chine, par exemple, pensera de MM. Roger Ferdinand, Philippe Lamour et Paul Gordeaux (par exemples).

JEAN QUÉVAL



FAUSSE MONNAIE

DUELL MIT DEM TOD (DUEL AVEC LA MORT), film mis en scène par PAUL MAY. Conseiller artistique : GEORGES-WILHEM PABST. *Scénario :* Paul Mat. *Images :* Helmut Fisher. *Musique :* Alfred Schneider. *Interprétation :* Rolf Nauckoff (Ernst Romberg), Annelies Reinhold (Maria Romberg), Hintz Fabricius (le prêtre). *Production :* Pabst-Kiba Films, 1947.

Toutes les équivoques mentales et verbales ont précédé puis accompagné la sortie à Paris de *Duel avec la Mort.* L'ensemble de la critique française en a récusé la signification politique, si elle en a admis la valeur proprement cinématographique. « Notre sensibilité, une fois de plus, est en retard sur notre intelligence », écrivit Claude Mauriac pour tous ses confrères. Malgré ses hypothèques préliminaires, le film méritait autre chose qu'une protestation fondée sur l'invraisemblance de son thème, mais le malaise aurait subsisté.

Le premier élément se trouve dans la signature de Pabst. Producteur et superviseur artistique de la bande, il en est le véritable auteur. Mais il prit May pour homme de paille, il n'a pas « osé » signer lui-même. La critique française y a vu un indice de mauvaise conscience et jugé normal en somme que l'homme qui revint en 1939 à Berlin, tourna pour Gœbbels *Komoedianten* et *Paracelse*, n'ait pas eu l'impudeur d'assumer la paternité officielle d'une œuvre glorifiant la résistance allemande.

Cependant, lorsque Pabst fit *Le Procès* en 1947, il ne craignit pas de s'en prendre à l'antisémitisme, pour mériter un certificat de bonne vie et mœurs cinématographiques. Quel risque alors aurait-il couru à se proclamer auteur de *Duel avec la Mort ?*

La seule réponse possible, elle se révèle en voyant *Duel avec la Mort* dans une salle d'Allemagne : l'impudeur n'est pas où nous le pensons, l'explication de l'audace dont nous nous scandalisons ne se situe pas dans notre univers conceptuel. Pabst a assumé la création artistique et finalement réduit à néant le contenu politique de son film pour la seule raison que, dans le monde germanique contemporain, parler de la résistance allemande témoigne d'un assez mauvais goût. Dans chaque famille existent de mauvais sujets qu'on passe sous silence.

S'imaginer alors que Pabst a cherché une autojustification, qu'il a tenté de suggérer que lui aussi avait mené le double jeu, c'est passer exactement à côté de la question. Si tel avait été le cas, Pabst n'aurait pas été en peine de trouver dans la multiple et émouvante histoire de l'opposition allemande au nazisme des sujets plus authentiquement fidèles à la réalité, plus riches socialement et idéologiquement que l'imbroglio qui lui sert d'alibi, finalement plus gênants pour son public. C'est une erreur toutefois que de conclure brutalement à l'impossibilité du thème de *Duel avec la Mort.* D'invraisemblables aventures parfaitement véridiques sont souvent tramées par la guerre. Jamais l'automatisme d'un régime totalitaire n'est dépourvu de rouages qui tournent rond.

Le côté « western » d'un procès réel a séduit Pabst et lui a fourni sans guère de retouches l'occasion d'un acte à la fois courageux et prudent : il a osé traiter de la résistance, mais de telle sorte qu'elle n'apparait plus que comme



Paul May et G.W. Pabst : *Duel avec la mort.* En uniforme le « héros » de l'histoire : Rolf Nauckoff.

un ensemble de réactions individuelles, bornées dans leurs intentions. Il en tire simultanément un brevet de bonne conscience pour ses spectateurs allemands. Car si la résistance politique à Hitler est très largement remise en question outre-Rhin aujourd'hui au nom du concept moral, métaphysique et juridique de « Hochverrat » (dont le contenu affectif diffère notablement de ce que nous appelons « haute trahison »), tout Allemand voudrait se targuer d'avoir, au moins verbalement, contribué à adoucir les conséquences du régime nazi. Les mots mêmes prononcés par le prêtre et par Ernst Romberg lorsqu'ils décident de lutter contre lui : « empêcher des arrestations, sauver des vies humaines », quel Allemand ne s'imagine de bonne foi les avoir formulés un jour ? C'est à postériori l'opposition à la portée de toutes les bourses. *Duel avec la Mort* rassure et absout. Et ce que nous pouvons lui imputer à charge, c'est sa tièdeur et non son exagération.

Maint détail, sans valeur hors de ce cadre, confirme que telle fut bien la subtile intention de Pabst. Lorsque par exemple, dans l'amphithéâtre où enseigne Ernst Romberg, un officier s'est levé pour protester contre ses propos antinazis, la caméra effectue un double mouvement. Vers la vareuse de l'officier d'abord : elle porte un insigne du Parti. Puis vers un sous-officier, assis parmi les étudiants. Celui-ci, au même endroit, porte l'insigne des blessés. L'allusion, insensible au public étranger, est riche de sens pour un Allemand et pourrait se résumer à ceci : le combattant véritable était au fond un antinazi. Détaché de cette perspective, le rapprochement n'aurait aucune nécessité cinématographique.

Ou encore : quelques instants plus tard, l'étudiant Ziegler se lève et proteste à Romberg qu'il n'a jamais saisi aucune allusion politique dans ses paroles. D'autres étudiants l'imitent. Un plan général de l'amphithéâtre. dont Pabst aurait fort bien pu se passer, souligne qu'ils ne forment qu'une minorité. Le sens profond du fait est d'ailleurs ambivalent et susceptible de satisfaire autant les bien-pensants de toujours que les oppositionnels.

Semblable nuance se retrouve dans la scène de la gare, dont la brièveté des sous-titres fausse absolument la portée. Romberg dit dans sa déposition, selon le texte original : « la gare était gardée de trois côtés par les S.S. » ; celà est commenté par un plan à contre-jour où le spectateur mal informé peut difficilement discerner des S.S. dans les hommes en uniforme, fusils braqués sur les voies. Romberg poursuit : « Mais au sud, la Wehrmacht gardait les voies ». Le sous-titre ne l'indique d'ailleurs pas. Et Romberg déguisé en S.S. fuira de ce côté. Distinction pleine de sous-entendus, capable de réconforter l'ancien soldat qui proteste n'avoir jamais rien eu à faire avec les S.S.

Où réside alors la fiction ? La vraisemblance globale d'une intrigue mise en cause, Pabst l'étaie par la vraisemblance des détails mineurs. Tel est le secret de son habileté : justifier l'extraordinaire par la banalité de ses plus petits éléments. Le destin exceptionnel de Romberg puise sa force et ses racines en des aventures individuelles courantes. Il demeure fort admissible que le soldat Schütte ait été condamné à mort pour désertion, parce que l'état de santé de sa femme l'avait amené à rentrer de permission avec dix jours de retard. Pour nous qui sommes avec le soldat Schutte, il apparait naturel que Romberg se révolte. Mais dans la scène du conseil de guerre, Pabst n'a pas dépourvu le président de toute chance de rallier l'approbation des vieux militaristes des salles obscures. Son pacifisme possède ici un double tranchant aussi bien que celui de *Quatre de l'Infanterie*, dont les horreurs et les absurdités qu'il dénonçait furent parfois tenues pour des impératifs politiques.

La tare fondamentale de *Duel avec la Mort* demeure celle de toute l'œuvre de Pabst : une objectivité égarée qui donne une valeur égale au bien comme au mal, et, prétendant glorifier un homme, laisse cependant au groupe social contre lequel se dresse cet homme tous les moyens de le broyer en ayant raison. Ernst Romberg et ses camarades font tous « leur » opposition personnelle, pour des raisons très spécifiques. Jamais Pabst ne laisse entendre que, pour posséder l'efficacité, toute opposition doit dépasser l'aventure. Sans substrat théorique, qu'il soit politique ou religieux, elle demeure vaine et n'interrompra pas le cours de l'histoire.

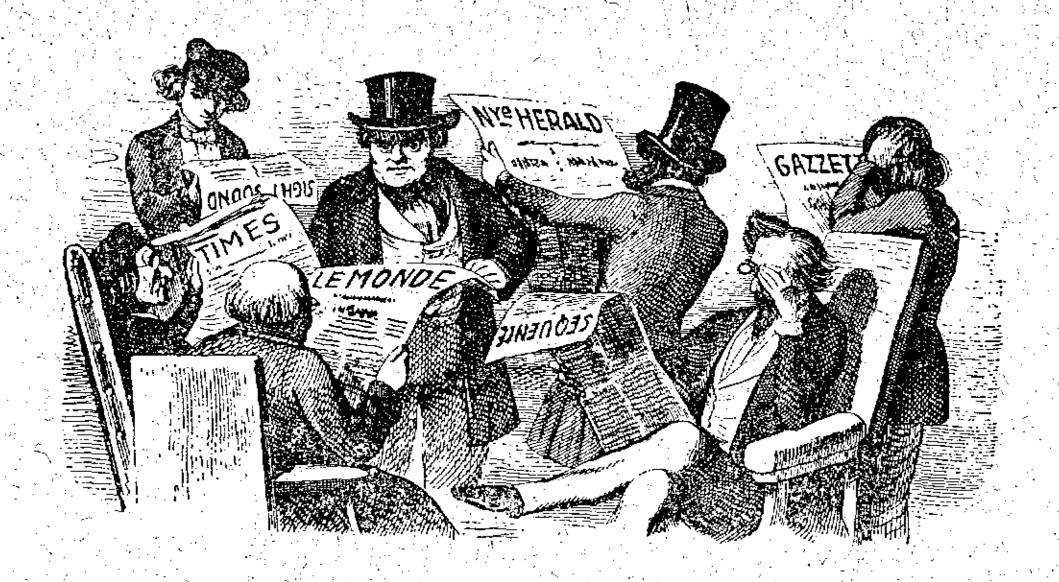
Pabst s'est soigneusement gardé d'articuler ses personnages en ce sens. Un prêtre qui lutte, cela n'implique pas que toute l'église catholique autrichienne ait été résistante. Voilà qui n'irritera donc pas les approbateurs du cardinal Innitzer recevant Hitler à Vienne en 1938. Un professeur de physique théorique qui fait des faux papiers et joue la Gestapo, ce n'est pas toute l'Université allemande. Et d'ailleurs, — pourquoi le spectateur allemand n'irait-il pas jusque là ? — les professeurs de physique théorique qui étudient l'utilisation de l'énergie atomique ont suffisamment prouvé qu'ils n'étaient pas de bons citoyens. Ernst Romberg et Pontecorvo, qui passa d'Angleterre en Russie, se justifieraient alors mutuellement.

Les personnalités dont la caution a supporté la publicité du film, et bien des spectateurs français, n'ont pas vu que Pabst avait fait de la fausse monnaie. A tout instant il refuse d'honorer un symbole dont, en tant que producteur, il a pris le pavillon pour couvrir sa marchandise. Son jeu champ-contrechamp sur le nazisme et le destin allemand est d'autant plus inquiétant qu'il a évidemment donné à son public le breuvage qui, loin de lui râper le gosier, le flatterait. Dans l'optique allemande, selon Pabst, tous ont raison et tous ont tort. Cela se concrétise dans l'assassinat par Rombert d'un innocent trop bavard. La « légitime défense » au nom de laquelle il est acquitté prendra tôt ou tard la taille d'un mythe collectif. Un jour peut-être elle excusera la mémoire d'Himmler comme celle de Goerdeler, le seul meneur d'une résistance véritable.

Pourtant, l'Allemagne nazie a vu pendre à des crochets de boucher ceux qui furent rebelles à l'ordre hitlérien, décapiter à la hache les étudiants Hans et Sophie Scholl, créateurs d'un groupe de résistance à l'université de Munich. Ces témoins, nous n'avons pas le droit de les méconnaitre. La véritable faute de Pabst, c'est d'avoir faussé, minimisé, émasculé le sens de leurs sacrifices, contribuant ainsi à alimenter trop de rapides conceptions globales sur l'Allemagne. Il ne fallait pas tomber dans le piège qu'il tendait, avec l'allure, non dépourvue de vérité, d'avoir en abordant un sujet tabou en Allemagne aussi bien qu'à l'étranger, mais pour des raisons exactement opposées, accompli un acte de courage.

JACQUES NOBECOURT





LA REVUE DES REVUES

ANGLETERRE

SIGHT AND SOUND (164 Shaftesbury Avenue, W.C. 2) XX1-3, janvier-mars 1952. Composée et illustrée avec le soin qu'apporte habituellement à ces tâches son rédacteur, cette copieuse première livraison de l'année est fort attrayante. Dès l'abord, une spirituelle revue, présentée sous la forme d'un « Alphabet pour 1951 », recense avec beaucoup d'intelligence et d'esprit les grands et moins grands *events* de l'année cinématographique. Quoique non signée, il faut, n'en doutons pas, l'attribuer à Gavin Lambert. Roger Manvell a procédé à un curieux montage du livre de René Clair, RÉFLEXION FAITE, rapprochant les idées émises par le René Clair des années 1923-35 de ce qu'il écrit en 1950. On lira avec agrément un article de Simon Harcourt-Smith sur Vincente Minelli et la comédie musicale. Plus loin, James Broughton, sous le titre « Curieux Oiseaux dans la Volière », nous offre quantité de petites notes très intéressantes sur le cinéma, la poésie et le cinéma poétique. (On sait qu'il est bien placé pour en parler.) Voici quelques extraits :

« La poésie moderne a été profondément influencée par le cinéma. Le cinéma moderne ne lui a pas suffisamment retourné le compliment. »

« Un poème est un film. Un poème est fait pour être lu et pour être entendu. C'est à la fois image et langage, vision et musique. Il a mouvement et forme, une progression et une signification. Et on doit s'en souvenir, et on doit y revenir. »

Conclusion : « La vie n'a pas de sens sans poésie, et il n'y a pas d'art sans elle ».

On trouvera encore dans ce numéro des nouvelles du cinéma de diverses contrées, un entretien avec Huston (qui a terminé *The African Queen*), un extrait du découpage de *Encore* (l'annuel festival Somerset Maugham), et la critique des films, qui donne l'occasion à Gavin Lambert de dire son admiration pour *The River* et *The Red Badge of Courage*, dont il déplore que la version présentée — remaniée, coupée, altérée — ne soit plus conforme à l'œuvre conçue par Huston.

Signalons enfin à ses admirateurs une fort belle et jusqu'alors inédite photographie de la *Valérie* de Jean Renoir.

ETATS-UNIS

FILM IN REVIEW (31 Union Square New-York 3, N. Y.) janvier 1952. — Bien groupé derrière son capitaine Henry Hart, le *team* du *National Board of Review of Motions Pictures* dresse un palmarès de l'année écoulée. Au préalable, on informe le lecteur que l'équipe étant composée de critiques bienveillants et expérimentés, et n'ayant pas de rapports avec l'industrie du cinéma, ce palmarès ne peut être que parfaitement équitable. *A Place in the Sun* vient en tête des films américains, suivi de *The Red Badge of Courage*. Meilleur film étranger : *Rashomon*.

On lira avec quelque curiosité le récit du différent ayant opposé, lors de la sortie à New-York de *Death of A Salesman*, les associations de commis-voyageurs américains à Columbia et à Stanley Kramer. « Chaque homme, écrit à ce dernier un des directeurs du collège de la *City of New York*, chargé de façonner l'âme et le corps des futurs représentants de commerce, chaque homme, femme et enfant de ce pays dépend de nos trois millions et demi de commis-voyageurs, qui ont fait le standard de vie américain le plus haut du monde ! » Aussi le film de Stanley Kramer, qui ne craint pas d'annoncer la mort de ce fameux commis-voyageur, base du système sacro-saint de la libre entreprise, est-il dénoncé œuvre démoralisante et propre à détourner la jeunesse du plus noble des métiers. Qu'il soit donc brûlé dans *Wall Street !*

Carl Th. Dreyer donne des indications sur sa façon de faire un film, diriger les acteurs, accorder les tonalités de leurs voix, leurs gestes, chercher les éclairages, les mouvements d'appareil qui seront les plus propres à exprimer l'idée voulue. « Une œuvre d'art, comme un être humain, a une personnalité, une âme. Celle-ci est révélée par la façon dont l'artiste exprime sa propre conception du sujet traité. » De l'auteur du *Procès de Jeanne d'Arc*, de *Vampyr* et de *Dies Irae*, nous espérions des propos plus hardis, plus neufs... Rares malheureusement, au cinéma comme dans les autres arts, sont les créateurs qui soient aussi capables de nous donner sur leur travail le témoignage personnel qui nous passionnerait. Nous attendons encore ce que serait à un film un nouveau *Journal des Faux-Monnayeurs*.

FRANCE

IMAGE ET SON, revue mensuelle de l'U.F.O.C.E.I. (Union Française des Offices du Cinéma Educateur Laïque), 3, rue Récamier, Paris-7e). — Nous avons signalé dans notre précédente REVUE, les bulletins mensuels TÉLÉ-CINÉ. IMAGE ET SON, publié sous les auspices de la Ligue Française de l'Enseignement et de la Confédération Générale des Œuvres Laïques, se propose un but similaire. A côté des fiches filmographiques destinées aux animateurs de ciné-clubs, une place y est donnée à des articles d'information plus étendue, d'histoire ou de critique.

LES TEMPS MODERNES (30, rue de l'Université, Paris) N° 75, janvier 1952. — Aucun film peut-être n'a donné lieu à d'aussi contradictoires interprétations politiques, à de si fougueuses discussions que *Miracle à Milan*. Ce fait est longuement analysé en un article fort instructif sinon dénué d'humour, signé Michelle Léglise-Vian. En un style alerte, sous l'attrait duquel on discerne la rigueur critique du meilleur maître à penser de l'époque, l'auteur reprend à son compte les diverses positions adoptées devant le film de de Sica par les critiques de la grande presse, les pousse jusqu'à leurs dernières limites et en démontre par l'absurde l'inanité. Renvoyés dos à dos les chercheurs avides de solutions politiques, reste « ce film surprenant et à demi raté, mais plus émouvant qu'une réussite... On dirait à la fois une complainte naïve écrite par un illettré et un conte philosophique écrit par un sceptique qui ne croit pas à son récit; ses créatures médiocres et pourtant fascinantes, sans histoire, sans pouvoir, sans vertus, puisent leur réalité profonde dans l'amitié que l'auteur leur porte; on nous y montre des miracles, mais si pauvres et si mal mis en scène que nous finissons par n'y voir que des rêves; mais au moment même où ils se changent en songes, ils deviennent obsédants comme la réalité... »

M.M. et J.A.

MORT DE PERSONNE

(RACCORDS - Février 1950 - Février 1952)

Sous ce titre trop modeste, Gilles Jacob prend ici congé de ses lecteurs de RACCORDS, *dont nous déplorons très vivement la disparition.*

RACCORDS a cessé d'exister. J'aime que ce soit André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze, plus nos amis que nos confrères, qui nous donnent leurs colonnes pour cet « Adieu au lecteur ».

Chacun connaît plus ou moins RACCORDS, revue sans lecteurs, je veux dire sans un nombre suffisant de lecteurs, qui fut pendant plus d'un an le seul trait d'union de la regrettée REVUE DU CINÉMA aux brillants CAHIERS DU CINÉMA, ici présents.

Je suis resté jusqu'au bout à bord de ce bateau ivre qui coule, non par bravade (cette coque de noix n'a pas assez d'importance pour être citée dans les journaux) mais parce que j'ai toujours entendu dire que cela se faisait (voyez *Noblesse oblige*) et puis parce que je ne sais pas nager...

Mais ce n'est pas le film de la vie brève de RACCORDS qui se déroule, souvenir flottant sous ma casquette flottante, mais le dernier article que j'aurais écrit, que j'avais écrit pour le dernier numéro de RACCORDS, s'il avait existé. On verra que la réalité a pris de vitesse mes prévisions; que les causes de notre mort sont fort simples. Je livre intactes au lecteur, sans en déplacer une virgule, ces réflexions dans l'espoir futile qu'il en tirera son profit, et, en souhaitant qu'elles ne serviront jamais pour eux d'avertissement, à mes amis.

« Les Dix petits Indiens »

« Alors que commence la troisième année de publication de RACCORDS, je ne m'étendrai pas sur les difficultés de toutes sortes — les financières n'étant que les plus spectaculaires — qui nous assaillent. Le lecteur saura seulement que l'équipe initiale de cette revue a été durement ébranlée par la lutte; seule la présence de mon vieil ami, Pierre Yves Chanut m'empêche d'écrire : « Et s'il n'en reste qu'un... »

L'exemple de notre excellent confrère anglais SEQUENCE qui saute après son quatorzième numéro, malgré les efforts remarquables de Lindsay Anderson, a de quoi alarmer les plus optimistres.

Si beaucoup de personnes lisent et se communiquent RACCORDS, trop peu s'abonnent à notre revue. Un exemplaire vendu 150 francs nous rapporte 100 francs et 50 francs au libraire. Si, au lieu de payer six numéros 900 francs, vous vous abonnez pour 750 francs, vous gagnez 150 francs et nous aussi. *De ces 150 francs là, dépend la vie ou la mort de* RACCORDS. Nous voulons croire de toutes nos forces que, comme dans le film de René Clair, les deux derniers Petits Indiens s'en tireront.

Remercions André Bazin et les CAHIERS DU CINÉMA de leur amical appui. Souhaitons-leur un vent favorable. Pour nous, nous remettons avec confiance le sort de RACCORDS entre les mains de notre lecteur. Qu'il médite cette phrase *que nous n'aurons peut-être pas le temps de lui répéter* :

« Il nous suffirait de trois cents nouveaux abonnés pour tenir. »

A lui la responsabilité, en présence du lutteur blessé, de lever le pouce, s'il croit que notre expérience mérite d'être poussée plus avant, ou, au contraire, de le baisser vers la terre s'il pense qu'il est temps que disparaissent les petits nègres et que :

« And then, they were none. »

Voilà bien le testament de RACCORDS car, à présent,

« They *are* none. »

GILLES JACOB



CORRESPONDANCE

En réponse à son article Venise ou le cinéma au fil de l'eau (CAHIERS DU CINÉMA, n° 6), *un de nos Rédacteurs en Chef Lo Duca a reçu une longue lettre de notre confrère Gaetano Carancini dont voici les passages essentiels :*

« Je connais ton article seulement depuis quelques jours; d'après certaines affirmations très explicites, et selon quelques allusions extrêmement voilées, ton article m'a semblé *un peu* sévère. Et en disant « un peu » je suis peut-être optimiste [...] Crois-moi sur parole, il y a eu à Venise des événements plutôt importants, outre la réunion des producteurs; la réunion des Film-Clubs, par exemple, à laquelle participaient des cinéastes parmi les plus importants du monde, tels René Clair, de Sica, Cayatte, etc... Un congrès, ce dernier qui, entre autres choses, s'est intéressé en profondeur aux deux grands problèmes que sont les « droits d'auteurs » et le « dépôt obligatoire ». Peut-être n'en as-tu rien su, comme tu n'as rien su des discussions plutôt véhémentes au sujet des films pour les enfants. Tu trouves alors plus « remarquables » les deux décisions qui ne venaient pas du Festival, mais du Congrès des producteurs, et tu as entériné d'une manière retentissante deux gifles solennelles données par les producteurs à cette catégorie — les critiques — à laquelle toi-même appartiens. En effet, même si l'on peut tenir pour argent comptant les raisons avancées par les producteurs lorsqu'ils ont lancé leur assaut contre les critiques-jurés qui écrivent (il y aurait à observer cependant que le critique examinait jour par jour un seul film et, en tant que juré, examinait à la fin l'ensemble, en donnant une place nouvelle à chacun des films précédemment jugés), tu ne pourras pas soutenir valablement que ton jugement de critique éclairé sur un film présenté individuellement changera si le film est présenté avec contour de smokings et décolletés.

« Puis, tu m'as paru injuste à l'égard du jury : Gromo, Contini, Rondi, Baldini, Gadda Conti, etc..., les pauvres, vous vous êtes trompé du tout au tout [...]

« Erreurs ? Non ! dans l'ensemble, des jugements exacts et suffisamment précis. Alors, vu que ce ne sont pas les résultats qui te dérangent (les résultats seuls peuvent justifier une approbation ou un blâme à l'égard d'un jury), ce sont donc les hommes. C'est une question de sympathie ou d'antipathie personnelle qui ne peut pas — ou tout au moins, qui ne devrait pas — atteindre une opinion englobant tout un jury.

« Cependant c'est sur cette sympathie ou antipathie — n'as-tu pas l'impression de ne pas être généreux ou du moins peu courtois, mon cher Lo Duca ? — que tu fondes ton discours et, en effet, avant d'examiner les films

présentés à Venise, ta conclusion dit : « Car, sans prestige manifeste et sans compétence reconnue, etc... »

« [...] L'article III du règlement du Festival précise que cette manifestation a pour but « de signaler solennellement au public ces œuvres qui prouvent l'effort vers un progrès réel du cinéma en tant qu'expression artistique, diffusion de la civilisation et de la culture et de fraternité entre les peuples ». Peux-tu, en conscience, affirmer que la plupart des films présentés à Venise ne correspondaient pas aux buts du Festival ? Je ne le crois pas, car toi-même admets l'importance d'au *moins sept* films, etc [...]

« Alors, je te demande : puisque les verdicts vénitiens ont trouvé (et ils continueront à trouver, tu peux en être sûr) de nombreuses confirmations par les décisions identiques de jurys de différents pays, puisque les films bons ou très bons n'ont pas manqué, *pourquoi tant de sévérité* contre Venise ? L'air du Lido (moins agréable peut-être que celui qu'on respire sur la Croisette) aurait-il excité ta mauvaise humeur ? Dans ce cas, mon cher Lo Duca, accorde-moi une dernière *question : « Qu'es-tu venu faire dans* cette galère ? » Pardonne la franchise avec laquelle je t'ai parlé, et ne m'en veux pas; mais je ne saurais pas avaler les choses « de travers ».

Amicalement à toi.

GAETANO CARANCINI.



Lo Duca a répondu en ces termes :

« Sans doute, avons-nous été méchants. Mais, coupant court à notre discussion, le fait est que la Sous-Commission de Venise a enfin :

1° interdit aux membres du jury d'exercer en même temps leur métier de critique dans la presse et à la radio;

2° interdit les visions *spéciales* pour les critiques, vu et admis qu'on doit rendre compte d'un *spectacle* et que le spectacle est absurde sans spectateurs;

3° interdit le prix pour « le meilleur film italien » que l'attribution relatée par nous n'a certes pas encouragé.

De plus, la fameuse et fumeuse clause du film de propagande, politique ou idéologie — responsable d'une bonne moitié de la gêne qu'on éprouvait à Venise — a été aussi abolie.

Il y aurait peu à ajouter à ces conclusions qui viennent *après* notre article. Nous ne voulons pas avoir le succès trop facile et trop voyant. Mais il y a d'autres points de la note de notre ami, note certes officieuse, mais dont la *sincérité n'est pas en question,* qui méritent qu'on s'y arrête. Nous remarquerons en passant que CINÉMA de fin novembre 1951 (n° 75) avait reproduit dans le texte la pointe la plus acérée de notre article que notre ami n'a connu que maintenant.

La réunion des Film-Clubs ? Tout en ne nous faisant aucune illusion sur l'efficacité de ses courtoises (trop) remarques, nous avons même fait *adopter un projet pour que le titre* original du film soit toujours indiqué sous le titre bizarre du pays d'exploitation, et que le sous-titre soit surveillé de près et imposé à côté des versions doublées (que la critique italienne est *obligée d'entériner* faute d'avoir mieux éduqué son public).

Les films pour enfants ? Quel crédit accordé à des discussions d'où est sorti couronné ce pauvre *Jeannot ?*

Deux gifles ? Mais la critique — une partie de la critique italienne seule — avait tendu la joue, mon cher Carancini.

Les films étaient excellents ? Si les films avaient été mauvais, nous aurions pas tenu Venise responsable de leur manque de qualité; à plus forte raison nous lui en refusons le mérite, sachant d'ailleurs — lettres et déclarations publiques en mains — que Venise refusa en première instance *Der Verlorene*, que d'aucuns considèrent comme le meilleur film allemand et que nous avons été les premiers à défendre (j'ai les pièces à conviction), le plaisant *Chicago Digest*. Nous remarquons aussi qu'il n'est pas toujours vrai que les autres jurys ont répété ce que le jury de Venise a fait, exemple ce fameux *Tramway nommé Désir*, qui est venu à Venise chargé de trois ou quatre Oscars, ou *Le Journal d'un Curé de campagne* qui est Prix Louis-Delluc depuis 1950 !

Nous n'avons pas été injustes vis-à-vis du jury dans son ensemble. Personnellement — et pour des raisons de nationalité très évidentes — nous pouvons tenir dans la plus grande estime à peu près tous ses membres. Et il ne s'agit pas de savoir s'ils se sont trompé ou non : ce n'était pas un examen. Nous faisons simplement observer qu'aucun d'eux n'avait de crédit international, et nous avons ajouté que d'autres critiques italiens en possédaient plus largement.

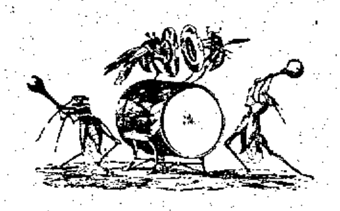
La flèchette décochée par Carancini au sujet du Lido et de la Croisette prouve qu'il a laissé passer inaperçu l'article écrit sur Cannes, guère plus tendre, bien que Cannes 1951 ait été un festival vraiment international, avec risques et avantages que cela comporte. Mais Cannes, en invitant par exemple les critiques italiens, n'invita pas le « critique » du TEMPO DI CALTANISSETTA ALTA, sous le prétexte qu'il était de bonne composition.

En effet, l'atmosphère vénitienne était empoisonnée — en plus des différentes raisons et nuances qui précèdent — par l'absence de véritables critiques de cinéma; ce n'est pas moi qui ai remarqué la présence du valeureux critique du PAPILLON, organe allemand intellectuel comme chacun sait, et l'absence de noms plus connus... ; parmi les Français, on oublia MATCH (publicité gratuite, mais c'est le LIFE français) dont une seule page aurait valu les mille articles des six critiques de ROMORANTIN-SOIR; et il y a une justification à la boutade de Carmen Tessier qui, elle, écrit chaque jour dans un journal dont le tirage dépasse celui de l'ensemble de la presse conviée : « Il paraît que, au Lido, se déroule un festival... » On a refusé un second envoyé spécial au FIGARO quand son premier fut absorbé par d'autres fonctions officielles locales, et — *dulcis in fundo* — la seule revue de cinéma qui compte actuellement, celle de votre serviteur, ne fut pas invitée bien que signalée à qui-de-droit, ainsi que ses équivalentes anglaises et suédoises.

« Que suis-je venu faire dans cette galère ? » répètes-tu après moi. Mais exactement ce que tout le monde devrait faire à Venise, depuis le Directeur jusqu'au Jury et aux Critiques : mon travail. Mais peut-être ai-je une conception étroite de ce travail qui se refuse à l'optimisme officiel et aux émollients officieux...

Cela dit, ajoutons que nos colères provoquées par une ambiance « de travers » n'ont pas été vaines si les mesures que nous indiquons au commencement de cette note en sont sorties. Cette polémique sera la bien venue si elle doit réveiller l'esprit de Venise qui n'a pas conquis sa place en tant que foire aux opportunités, mais en tant que lieu de rencontre du cinéma.

LO DUCA



Eléments pour une

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

75. NEW INDEX SERIES, *British Film Institute*. 1. CARL DREYER par Ebbe Neergaard. 2. MARCEL CARNÉ par Jean Quéval. 3. FRANK CAPRA par Richard Griffith.

Des études abondamment illustrées remplacent les anciens suppléments de la revue *Sight and Sound*, Londres, 1951.

76. NOBLE (PETER) : BETTE DAVIS, 231 p., 35 ill., *Skelton Robinson Editor*, Londres, 1948.

Ce livre contient de précieuses indications sur la vie et l'activité théâtrale ou cinématographique de Bette Davis, une des meilleures tragédiennes de l'écran.

77. PANORAMA DU CINEMA ESPAGNOL, 32 p., *Cinematografia*, Madrid, 1951.

Segundo de Chomón (collaborateur de Pathé et grand concurrent de Méliès), Salvador Dali et Luis Buñuel, c'est à peu près tout ce que nous savons du cinéma espagnol. Cette plaquette officielle nous apprend l'existence d'un documentaire sur les coutumes de Valence, *El Tribunal de las Aguas* (1905), d'un film qui fut célèbre, *Ana Cadova* (1912), *La aldea maldita* (1930) de Florián Rey. Nous apprenons aussi que le dessin animé a trouvé son chemin à Madrid (Chamartin : *Garbancito de la Mància*, 2 200 m) [*Don Cleque*, *Civilón* de José Escobar] et à Barcelone (Enrique Dibán [*S.O.S. Doctor Marabú*], *Erase una Vez* (*Cendrillon*, 2 300 m). L'enseignement du cinéma et l'action des premiers ciné-clubs ne sont pas à négliger.

78. PELAYO (JORGE) : CINEMA DE VANGUARDIA, 73 p., 32 ill., *Edições Gama*, Lisbonne, 1947.

L'éloignement provoque sans doute des confusions de valeurs et ce petit livre en est la preuve, bien qu'il soit dédié à « Manuel d'Oliveira, Louis Delluc, Joris Ivens, Walter Ruttmann, Serge M. Eisenstein ». Cependant, *Cinema de Vanguardia* donne au public de langue portugaise un aperçu de l'avant-garde européenne; à nous, il apprend l'existence de cinéastes lusitaniens épris de chemins nouveaux : Manuel d'Oliveira (*Douro, faina fluvial*, 1931), Jorge Brum do Canto (*A dansa dos Paroxismos*, 1929). Nous ne connaissions que Leitão de Barros (*Lisboa*, *Maria do Mar*, *Nazaré*), un maître du documentaire.

79. QUENEAU (RAYMOND) et QUÉVAL (JEAN) : RENDEZ-VOUS DE JUILLET, 64 p., 20 ill. h. t., *Editions Chavane*, Paris, 1949.

Cet ouvrage, le premier de la collection *Le cinéma en marche*, constitue un vivant reportage sur la réalisation de *Rendez-vous de Juillet*.

80. ROCHAS (MARCEL) : 1925-1950, VINGT-CINQ ANS D'ELEGANCE A PARIS, composé par Geneviève Perreau, présenté par Jacques Nathan. Textes de Colette, Pierre Mac Orlan, André Fraigneau, Marcel Jouhandeau, Jean Cocteau, Louis Jouvet, Germaine Beaumont, Louise de Vilmorin, Audiberti. 116 p., *Pierre Tisné*, Paris, 1951.

Dans cet « hommage à Paris » de Marcel Rochas, l'art et la mode sont étroitement mêlés. Le cinéma y reçoit la part qui lui est due et les images de *Caligari*, du *Cirque*, de *la Passion de Jeanne d'Arc*, du *Sang d'un poète*, de l'*Opéra de Quat'sous*, du *Jour se lève*, de *L'Eternel retour*, de *la Belle et la Bête*, de *Manon*, de Greta Garbo, Marlène Dietrich, Mae West, Jean Harlow, Katharine Hepburn, Rita Hayworth, Michèle Morgan, Veronika Lake sont à leur place dans un univers qui s'en est inspiré ou qui les a engendrées.

(à suivre)

ARAC, Imprimeurs, 259, Faubourg Saint-Martin, Paris — DEPOT LEGAL : 1[er] trimestre 1952 — Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL



Voici Ricardo Montalban et Cyd Charisse, couple ardent et passionné du film en Technicolor d'Hugo Fregonese **LE SIGNE DES RENÉGATS** *(Mark of the Renegade)*, avec J. Carrol Naish et Gilbert Roland. *(Universal Film)*



Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS